

DIE FINANZIERUNG DER ÖFFENTLICHEN THEATER
IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

von
Diplom-Volkswirt
Lutz Jonas

1972



Digitized by the Internet Archive
in 2026

DIE FINANZIERUNG DER ÖFFENTLICHEN THEATER

IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

Dissertation

vorgelegt der

Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät

der Johannes Gutenberg-Universität in Mainz

zur Erlangung des Grades eines

Doktors der Staatswissenschaften (Dr. rer. pol.)

von

Diplom-Volkswirt

Lutz Jonas

Erstberichterstatter: Professor Dr. Kurt Schmidt

Zweitberichterstatter: Professor Dr. Hans Otto Lenel

Tag der mündlichen Prüfung: 9. Februar 1972



gesamtherstellung
ditters bürodienst
mainz

Meinen Eltern

ABKÜRZUNGSVERZEICHNIS

- AG = Aktiengesellschaft.
- AöfU = Archiv für öffentliche und freigewirtschaftliche Unternehmen, hrsg. von Gerhard Weisser, Göttingen.
- BG = Die Bühnengenossenschaft. Fachblatt für die deutschen Theater. Amtliches Organ der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.
- BGB = Bürgerliches Gesetzbuch.
- DB = Die Deutsche Bühne, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln.
- Diss. = Dissertation.
- DBJ = Deutsches Bühnenjahrbuch, hrsg. von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, Hamburg.
- DBV = Deutscher Bühnenverein.
- DST = Deutscher Städtetag.
- EWGV = Vertrag der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft.
- FAZ = Frankfurter Allgemeine - Zeitung für Deutschland.
- GDBA = Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger.
- GmbH = Gesellschaft mit beschränkter Haftung.

- GWB = Gesetz gegen Wettbewerbsbeschränkung, in der Fassung vom 3. Januar 1966.
- HdSW = Handwörterbuch der Sozialwissenschaften, zugleich Neuauflage des Handwörterbuchs der Staatswissenschaften, hrsg. von Erwin von Beckerath u.a., Stuttgart, Tübingen, Göttingen.
- IMV = Intendantenmustervertrag.
- N.F. = Neue Folge.
- ST = Der Städtetag. Zeitschrift für Praxis und Wissenschaft der kommunalen Verwaltung sowie ihrer wirtschaftlichen Einrichtungen und Betriebe, hrsg. vom Präsidium des Deutschen Städtetags in Verbindung mit dem Hauptvorstand des Deutschen Städtebundes, neue Folge, Stuttgart.
- TO.K = Tarifordnung für die deutschen Kulturorchester.
- TS = Theater-Statistik, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln.
- VB = Die Volksbühne.
- VTS = Vergleichende Theater-Statistik 1949 - 1968, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln 1970.
- ZDF = Zweites Deutsches Fernsehen.

DIE FINANZIERUNG DER ÖFFENTLICHEN THEATER
IN DER BUNDESREPUBLIK DEUTSCHLAND

A	E I N L E I T U N G :	Seite
	I Theaterförderung aus ökonomischer Sicht	1
	II Aufbau der Arbeit	3
B	H A U P T T E I L :	
	TEIL 1: Die Theaterstruktur in der Bundesrepublik Deutschland	
	I Die Entwicklung der Rechts- und Finanzie- rungsverhältnisse im deutschen Theaterwesen	5
	II Die Nachfragestruktur	
	1. Das Bedürfnis nach Theater	17
	2. Das Theater und sein Publikum	18
	3. Besucherorganisationen und Abonnement .	20
	III Die Angebotsstruktur	
	1. Die Organisationsform der Theater	
	a) Das Ensembletheater	24
	b) Die Rechtsform	24
	2. Die Heterogenität des Angebots: das Repertoire	30
	3. Das Theater im Wettbewerb	
	a) Konkurrenz der Theater in der Großstadt	32
	b) Die regionale Streuung	36
	c) Die Substitutionskonkurrenz	38
	IV Die Bestimmungsfaktoren des Spielplans	
	1. Der Träger	41
	2. Der Intendant	43
	3. Das Publikum	45

V Die Finanzierungsstruktur	
1. Die Betriebseinnahmen	52
2. Die Subventionen	54
TEIL 2: Begründung, Aufgaben und Erfolgsmaßstäbe einer Politik staatlicher Theaterförderung	
I Zur Begründung	56
II Die Aufgaben	62
III Die Problematik von Erfolgsmaßstäben	65
1. Maßstäbe des Überwälzungserfolgs	66
2. Maßstäbe des sozialen Streuungs- erfolgs	69
3. Künstlerische Maßstäbe	74
TEIL 3: Die Finanzierungsproblematik	
I Die Praxis bisheriger Finanzierungs- politik und ihre Auswirkungen	
1. Die grundlegende Entscheidung der Theatersubventionierung	82
2. Die Ursachen wachsenden Subven- tionsbedarfs	
a) Das Theater - vornehmlich ein Dienstleistungsbetrieb	93
b) Die Marktverbundenheit der Theater	94
c) Mangelnde Kompensation von der Seite der Betriebseinnahmen ..	100
II Änderungsvorschläge zur Finanzierungs- politik	
1. Gebührenpolitik	
a) Zu den Zielen der Gebühren- politik	102
b) Die Gebührengestaltung	
(1) Gebührenerhebung statt Nulltarif	104
(2) Zur Frage sozialorientier- ter Gebührengestaltung ...	109

(3) Das Abonnement	117
(4) Gebührengestaltung bei Operette und Musical	124
2. Voraussetzungen für eine weitere Subventionierung der Theater	126
3. Subventionspolitik	
a) Formen der Theaterkooperation aus künstlerischer und ökonomischer Sicht und ihre subventionspoli- tischen Folgen	132
b) Herstellung künstlerisch vertret- barer Relationen zwischen Etathöhe und Repertoire	151
c) Neukonzeption der Länderbetei- ligung	
(1) Ziele und Prinzipien	156
(2) Förderung künstlerischer Schwerpunktbildung	157
(3) Bildung von Regionaltheatern	166
(4) Intensivierung des Gastspiel- betriebs	171

C A U S B L I C K :

Zur Popularisierung des Theaters	178
--	-----

A E I N L E I T U N G

I Theaterförderung aus ökonomischer Sicht

Künstlerische Leistungen eines Theaters lassen sich zwar nicht mit einzelwirtschaftlichen Rentabilitätskriterien messen, doch ist ein gewisser Zusammenhang zwischen Theater und Ökonomie schon deshalb nicht zu leugnen, weil künstlerische Betätigung stets auch abhängig ist von einer materiellen (sprich: finanziellen) Basis, deren Stärke gerade beim Theater eine wesentliche Determinante künstlerischer Entfaltungsmöglichkeit darstellt.

Wohl kaum ein Mensch würde auf die Idee kommen, es einem finanziell auf sich gestellten privaten Theaterunternehmer zu verübeln, sein Theater erwerbswirtschaftlich zu führen, d.h. gewinnmaximal zu kalkulieren und seinen Theaterbetrieb, je nach wirtschaftlichem Erfolg, aufzugeben oder weiterzuführen.

Bei öffentlichen, vornehmlich durch Subventionen¹⁾ getragenen Theatern dagegen scheint, zumeist von künstlerischer Seite her, gelegentlich die Meinung vorzuherrschen, dass das Ideelle über das Materielle zu dominieren habe und von daher die Rolle der die finanziellen Mittel bewilligenden Instanzen, gerade was die Bedienung wachsenden Finanzbedarfs angeht, nur eine stumm dienende zu sein habe, oder sich höchstens darauf erstrecken dürfe, den Mitteleinsatz im engen Rahmen des objektiv kontrollierbaren Wirtschaftlichkeitgebarens der Theater zu überprüfen.

¹⁾ In der Literatur wird der Begriff "Subvention" überwiegend nur für Zahlungen des Staates an private Unternehmen verwendet (vgl. Hansmeyer, Karl-Heinrich: "Subventionen in der BRD", Berlin 1963, S. 15). Streng genommen dürften daher nur Zahlungen an völlig im Privatbesitz stehende Theater als Subventionen bezeichnet werden. Für die Zwecke dieser Arbeit ist es jedoch sinnvoll, den Begriff auch für Zahlungen an öffentliche Theater zu verwenden.

Eine solche Argumentation übersieht offensichtlich, dass diese Subventionen aus allgemeinen Steuermitteln stammen, die grundsätzlich für alle Verwendungszwecke bereitzustehen haben und von denen nicht vorab schon ein Teil für Zwecke der Theaterförderung reserviert sein kann. Dafür beanspruchte Mittel dürfen nicht deshalb der Konkurrenz mit anderen Ausgabekategorien entzogen werden, weil der damit verfolgte Zweck künstlerischer Natur ist. Es ist daher durchaus kein Akt der Barbarei, wenn in den Haushaltsdebatten eines Stadtparlaments das Theater als meist dominierender Posten im Einzelplan "Kultur" durchaus mit dem "gerade in diesem Jahr unaufschiebbaren" Ausbau des städtischen Schlachthofs in Konkurrenz gerät.

Andererseits ist es ebenso falsch, den Begriff "Subvention", der im Laufe der Zeit anrüchig geworden ist, gegen das Theater wirken zu lassen. Durch das Pauschalurteil eines grossen Teils der Allgemeinheit ist der Subventionsempfänger immer mehr in den Ruf eines Parasitärs geraten. Ein solcher Eindruck wird in bezug auf das Theater verstärkt, wenn in einem wirtschaftlichen Wochenblatt behauptet wird, die Theater stünden vor einem "verschleierte Bankrott"¹⁾ und die Begründung dafür aus dem wachsenden Subventionsbedarf hergeleitet wird. Abgesehen davon, dass für den Konkurs hier ein bemerkenswerter Grund angeführt wird, hätten bei diesem Kriterium andere Bereiche unserer Volkswirtschaft bereits längst Konkurs anmelden müssen.

Beide Argumentationsbeispiele sind symptomatisch für den z.T. unsachlichen Charakter der Diskussion über das subventionierte Theater in der Bundesrepublik. "Theater in der Krise" ist das mit unterschiedlicher Akzentuierung immer wieder zitierte Schlagwort, wobei das Auftreten gesellschaftlicher, künstlerischer, organisatorischer und

¹⁾ Strack, Gerda: "Deutsche Bühnen - Verschleierter Bankrott", in: DER VOLKSWIRT, 22. Jg. (1968), Nr. 33, S. 19 f.

und finanzieller Probleme dabei meist ganz, oder zumindest teilweise, dem Träger¹⁾ angelastet wird.

Diese Arbeit, die sich zur Aufgabe gesetzt hat, einen Beitrag zur Versachlichung dieser Diskussion zu liefern, möchte klären, inwieweit diese Krise der bisherigen Finanzierungspraxis anzulasten ist und durch welche finanzierungs- politischen - speziell subventionspolitischen - Massnahmen sie zu beseitigen ist. Damit soll auch der Aufgabenbereich der Träger von dem abgegrenzt werden, was die künstlerischen Leiter dazu beizutragen haben.

II Aufbau der Arbeit

Die Arbeit gliedert sich in drei Hauptteile:

- I Die Theaterstruktur in der Bundesrepublik Deutschland
- II Begründung, Aufgaben und Erfolgsmaßstäbe einer Politik staatlicher Theaterförderung
- III Die Finanzierungsproblematik

Ausgehend von der historischen Entwicklung der Rechts- und Finanzierungsverhältnisse, werden im ersten Teil die für die Zwecke dieser Arbeit wesentlichen Merkmale unserer gegenwärtigen Theaterstruktur dargestellt. Dabei soll deren wechselseitiger Zusammenhang als Grundlage für das Verständnis der weiteren Ausführungen verdeutlicht werden.

Der zweite Teil setzt sich zunächst kritisch mit der These vom Theater als einer staatlichen Veranstaltung, und damit der Subventionierung schlechthin, auseinander. Dabei wird versucht, der häufig benutzten Formel von der "kulturellen Bedeutung" des Theaters einen Inhalt zu geben. Zu diesem

¹⁾ Unter Träger werden im Verlauf der Arbeit nur die Finanzträger, unabhängig von der jeweiligen Rechtsträgerschaft, verstanden.

Zwecke wird die Subventionswürdigkeit des Theaters im Lichte seiner möglichen Funktionen untersucht. Erst dann lassen sich konkrete Aufgaben für die Subventionspolitik stellen.

Der letzte Abschnitt des zweiten Teils beschäftigt sich mit der Problematik von Erfolgsmaßstäben der öffentlichen Theaterförderung. Dabei werden solche des Überwältigungserfolgs, des sozialen Streuungserfolgs, d.h. welche Gruppen Nutznießer der Subventionen sind, und solche des künstlerischen Erfolgs zu untersuchen und auf ihr Verhältnis zueinander zu analysieren sein.

Der dritte Teil wird mit einer kritischen Analyse der Gesichtspunkte eingeleitet, unter denen Länder und Gemeinden Theaterförderung betreiben. Die Uniformität unseres Systems ermöglicht es, dabei von einzelnen, für den jeweils relevanten Aspekt beispielhaften Theatern auszugehen. Die bis dahin aufgezeigten Determinanten des Subventionsniveaus werden danach von denen des Subventionswachstums, dem das Theater im Zeitablauf unterliegt, abgegrenzt.

Auf die Analyse der gegenwärtigen Finanzierungspraxis folgen Änderungsvorschläge, die zuerst auf die Erarbeitung einer gebührenpolitischen Konzeption abzielen. Den subventionspolitischen Empfehlungen vorangestellt ist eine Aufzählung der Voraussetzungen, unter denen eine Weiterfinanzierung der Theater aus öffentlichen Mitteln für absehbare Zukunft zu vertreten ist. In einem Theatersystem, in dem den künstlerischen Leitern Autonomie zugestanden ist, sind insbesondere deren Aufgaben von denen der Träger zu trennen. Anschliessend wird untersucht, was mit subventionspolitischen Neuansätzen zu erreichen ist. Möglichkeiten und Grenzen sowie ökonomische und künstlerische Auswirkungen der Theaterkooperation, die Herstellung künstlerisch vertretbarer Relationen zwischen Etathöhe und Repertoire sowie eine Neukonzipierung der Länderbeteiligung stehen im Mittelpunkt dieser Überlegungen.

B H A U P T T E I L

Teil 1:

Die Theaterstruktur in der Bundesrepublik Deutschland

I Die Entwicklung der Rechts- und Finanzierungsverhältnisse
im deutschen Theaterwesen

Die Entwicklung des deutschen Theaterwesens ist zugleich ein Spiegelbild des sich wandelnden Verhältnisses Theater - Staat.

Als sich Ende des 16./Anfang des 17. Jahrhunderts die Herausbildung eines Berufsstandes der Schauspieler mit dem Auftreten ausländischer Wandertruppen in Deutschland abzuzeichnen begann, beschränkte sich die Aktivität der Regierungen und Behörden diesen fahrenden Komödianten gegenüber auf die Erteilung von "Privilegien", ansonsten auf das Entgegenbringen erheblichen Mißtrauens, das sich in polizeilicher Überwachung und in der Pflicht hoher Abgaben äußerte¹⁾. Führer dieser berufsmäßigen Wandertruppen waren die sog. Prinzipalen oder auch Komödiantenmeister, die Besitzer des Theaterapparats und Inhaber der nötigen Privilegien waren²⁾. Diese Privilegien wurden von den Landesfürsten für das ganze Land (Generalprivileg) oder für einzelne Provinzen erteilt. Neben dem fürstlichen Privileg ist in den freien Reichs- und Provinzialstädten noch ein vom Bürgermeister oder dem Rat einzuholendes Privileg erforderlich. In Preußen wurde der Prinzipal zudem verpflichtet, sich am privilegierten Ort ansässig zu machen, um so zusätzlich der allgemeinen Steuerpflicht zu unterliegen³⁾.

1) Vgl. Herterich, Fritz: "Theater und Volkswirtschaft", München und Leipzig 1937, S. 3 ff.

2) Vgl. Devrient, Eduard: "Deutsche Theatergeschichte", neu bearbeitet von Willy Stuhlfeld, Berlin-Zürich 1929, S. 39

3) Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S.5.

Seine finanzielle Belastung äußerte sich besonders stark in der Gebührenpflicht der Privilegienausstellung, die durch gegenseitiges Überbieten konkurrierender Prinzipale meist den Charakter einer öffentlichen Versteigerung annahm. Zu dieser einmaligen Abgabe, die teils an die Armenhäuser, teils an das Zuchthaus der Stadt zu entrichten war, traten laufende Abgaben für jeden einzelnen Spieltag, die Miete für den Raum, in dem gespielt wurde, sowie die Verpflichtung, für die Bedürftigen der Stadt eine bestimmte Anzahl von Freikarten zur Verfügung zu stellen¹⁾. Diese hohen finanziellen Belastungen sowie die scharfe Konkurrenz zwischen den vielen Prinzipalen verschärften die ohnehin vorhandene wirtschaftliche Unsicherheit dieser privaten Wanderbühnen und ließen das deutsche Schauspiel erst bittere "Wanderjahre als Massenunterhaltungsmittel"²⁾ hinter sich bringen, ehe das Kunstinteresse vorerst nur der Fürsten über die bereits früher aufgenommene höfische Pflege der französisch-italienischen Oper sowie des Balletts hinaus im Laufe des 18. Jahrhunderts auch auf das Schauspiel übergriff. Doch äußerte sich das Interesse zunächst nur in der vereinzelter Eingliederung von Schauspielern und Prinzipalen in den Hofstaat oder in zunehmenden Erleichterungen bezüglich der drückenden Abgaben bzw. in gelegentlichen Geldzuschüssen, so daß trotzdem die Wandertruppen das charakteristische Zustandsbild für die Theatergeschichte auch des 18. Jahrhunderts darstellten³⁾.

Ende des 18. Jahrhunderts verstärkte sich der Wunsch nach Einrichtung stehender Theater⁴⁾, die man zur Staatsangelegenheit machen wollte, um das Theater von seinem unsteten

¹⁾ Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S.6

²⁾ Dünnwald, Rolf: "Die Rechtsstellung der Intendanten", Diss. Köln 1964, S.2.

³⁾ Vgl. Knudsen, Hans: "Deutsche Theatergeschichte", Stuttgart 1959, S. 173 und Herterich, Fritz, a.a.O., S.8.

⁴⁾ Der Begriff "stehendes Theater" umfaßt weniger einen festen Theaterbau denn ein ortsansässiges und ständig spielendes Ensemble (vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S.3)

Wanderdasein zu lösen und es von einem Amüsierbetrieb zu einer Bildungsinstitution - vorerst nur des Adels und privilegierter Bürgerschichten - zu machen. Doch erreichte man, von einigen wenigen Ausnahmen abgesehen, weniger die Schaffung von Staats- denn von Hoftheatern, d.h. die vollständige verwaltungsmässige Eingliederung in den Hof in Form des Regiebetriebs¹⁾. Das Modell dafür lieferte Kaiser Joseph II in Wien, als er 1776 das Theater an der Wiener Burg zum Hof- und Nationaltheater machte; seine Organisation wurde beispielgebend für die Umbildung von Wanderschauspielgruppen in stehende Hoftheater²⁾. Diese Wiener Konzeption, die deutsches Theater in Unternehmerschaft des Hofes mit künstlerischer Selbstverwaltung³⁾ unter organisatorischer Oberleitung eines adligen Kavaliers vorsah, wird von den nunmehr gegründeten "Nationaltheatern"⁴⁾ und anderen Bühnen übernommen, so etwa Mannheim 1777, München 1778, Berlin 1786, Mainz 1788, Kassel 1797, Weimar 1791, Dessau 1795, Stuttgart 1801 und Dresden 1814⁵⁾.

1) Vgl. Marggraff, Robert: "Organisation und Betrieb städtischer Theater unter besonderer Berücksichtigung ihrer finanziellen Verhältnisse", Diss. Köln 1922, S. 6 und Dünnwald, Rolf, a.a.O., S.5.

2) Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S.5

3) Diese künstlerische Selbstverwaltung stellte sich so dar, daß ein vom Bühnenpersonal gewählter Ausschuß von 5 erfahrenen Schauspielern, den sog. "Wöchtern", in wöchentlichen Sitzungen über künstlerische Fragen beriet und seine Mitglieder sich monatlich in der Regiearbeit ablösten (vgl. Knudsen, Hans, a.a.O., S. 207).

4) "National" hier im Sinne der Durchsetzung eines nationalen gegenüber dem herrschenden englisch-französischen und italienischen Spielplan.

5) Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 5 f.

Mit dieser Schwerpunktverlagerung von Wandertruppe zu Hoftheater wurde um 1800 eine Trennung von Unternehmerschaft und künstlerischer Leitung vollzogen; die Prinzipale waren nunmehr als autonom fungierende "artistische Direktoren" des finanziellen Risikos zwar enthoben, sie wurden aber andererseits einer höfischen Instanz unterstellt, die sämtliche aus der Unternehmerschaft des Hofes resultierenden finanziellen und organisatorischen Verwaltungstätigkeiten übernahm¹⁾.

Damit war zwar ein bedeutendes, jedoch nicht sehr dauerhaftes Stadium in der Entwicklungsgeschichte des deutschen Theaters erreicht. Die Wanderbühnen waren keineswegs alle von der Bildfläche verschwunden. Sie unterlagen weiterhin scharfer Zensur, hohen Abgabepflichten und gewerbepolizeilicher Aufsicht; vor allem mussten sie weiterhin im Besitz einer staatlichen Konzession sein²⁾. Sowohl die nur gelittene Existenz dieser Wanderbühnen als auch die wenigen mehr geschäftlich denn künstlerisch orientierten Stadttheater verstärkten Anfang des 19. Jahrhunderts den Wunsch nach einem Nationaltheater im Sinne einer nationalen Theaterkunst in dramatischer Dichtung und Musik, die auch breiteren Bevölkerungsschichten zugänglich gemacht werden sollte. Die Idee des Nationaltheaters entstammte der Zeit der Aufklärung, aus dem damaligen Zutrauen in staatliche Regelungen und aus der Erkenntnis, welches wirksame Mittel das Theater ist, dem Bildungsgedanken dieser Zeit Publizität zu verschaffen. Das Theater, das solange Vorrecht des Adels gewesen war, sollte daher zu einer Institution des Volkes gemacht werden. Der Staat sollte dazu die wirtschaftlichen, gesetzgeberischen und organisatorischen Voraussetzungen liefern³⁾.

1) Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 6.

2) Vgl. Knudsen, Hans, a.a.O., S. 319.

3) Vgl. Knudsen, Hans, a.a.O., S. 317.

Einige der stehenden Stadttheater bekamen erste Ansätze staatlicher Unterstützung zu spüren. So erhielt z.B. das Trierer Theater Bauholz aus den Wäldern des Fiskus und das Aachener Theater Garderobenstücke aus dem Aachener Kongreß¹⁾. Diese Maßnahmen waren jedoch ebenso vorübergehend wie die Unterstellung der Theater unter die Sektion des preußischen Ministeriums für Unterricht und Kultus, wodurch das Theater in Preußen 1808 zur Bildungs- und Kulturinstitution erklärt wurde; schon 1810 wurden die Theater, mit Ausnahme der Hoftheater, erneut zur Vergnügungsanstalt degradiert und damit polizeilicher Aufsicht unterstellt²⁾. Der Versuch der schwäbischen Stände, das Defizit des Stuttgarter Hoftheaters 1816 voll decken zu wollen, war auch nicht erfolgreich, denn als nach drei Jahren ein Fehlbetrag von 115 Ts. Gulden entstanden war, verzichteten die Stände alsbald auf die weitere Trägerschaft und gaben dem König mit der Bewilligung eines "Trostpflasters" von 50 Ts. Gulden Zuschuß pro Jahr sein Theater zurück³⁾.

Martersteig gibt für das Jahr 1851 eine statistische Übersicht, welche die Subventionsverhältnisse einiger Hoftheater in Deutschland kennzeichnet⁴⁾. Daraus ergibt sich - einige deutsche Hoftheater nicht einbezogen - eine Subventionssumme von 2.285 Ts. Mark; das ist für damalige Verhältnisse sicher eine respektable Summe. Diese Zahl veranlasst Martersteig übrigens zu der Schätzung, daß Deutschland ab 1810 "in 40 Jahren ungefähr 100 Mio. Mark für seine Theaterkultur, zum allergrößten Teile vermöge der Steuerkraft seines Volkes aufgebracht hat"⁵⁾.

1) Vgl. Knudsen, Hans, a.a.O., S. 321.

2) Vgl. Dünwald, Rolf, a.a.O., S. 8.

3) Vgl. Marggraff, Robert, a.a.O., S. 6.

4) Vgl. Martersteig, Max: "Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert", 2. durchgesehene Auflage, Leipzig 1924, S. 405 ff.

5) Martersteig, Max, a.a.O., S. 406.

Trotz aller Bemühungen und gutgemeinter Reformvorschläge¹⁾ gelang es nicht, eine allgemeine Veränderung der Struktur der Hoftheater herbeizuführen, so daß im Deutschland von 1815 bis 1870 nie ernsthaft daran zu denken war, den Plan eines Landes- bzw. Staatstheaters wahrzumachen²⁾. Einzige Ausnahme bildete Wiesbaden, dessen Hoftheater 1848 in ein Stadt- und Nationaltheater umgewandelt und von Staat, Hof sowie vom Spielpächter reichlich subventioniert wurde³⁾.

In den Nichtresidenzstädten, insbesondere in den großen Industrie- und Handelszentren, war ein im Verlauf des 19. Jahrhunderts immer weiter sich ausbreitendes Interesse der Städte an "ihrem" Theater zu beobachten. Da sich dieses Interesse nur auf das Theater als Einnahmequelle beschränkte, und dessen Einrichtung sowie mehr oder minder erfolgreiche Erhaltung hauptsächlich privater Initiative vorbehalten blieb, war damit nur eine Anfangsstufe der Entwicklung zum Stadttheater heutiger Prägung erreicht⁴⁾.

¹⁾ Reformvorschläge wurden u.a. von E. Devrient, H.T. Röttscher, F. Kugler und H. von Ladenburg gemacht, die trotz gegensätzlicher Auffassungen in den Einzelheiten doch alle auf Schaffung eines Nationaltheaters, "sinnvolle" Besteuerung der Theater, Anhebung des künstlerischen Niveaus der Provinzbühnen, Ablösung der dilettantischen Hofbeamten durch Fachleute in der Theaterleitung, Schaffung von Theaterschulen zur Heranbildung des Nachwuchses, Regelung der Aufführungsrechte und Tantiemenzahlungen sowie Alterssicherung für Bühnenkünstler abzielten. Diese Reformvorschläge gipfelten in der Forderung nach Zusammenfassung all dieser Rechtsfragen in einem Theatergesetz. Ein solches Gesetz lag 1850 in Preußen tatsächlich vor, scheiterte letztlich aber am Sturz seines damaligen Befürworters, des Kultusministers von Ladenburg, und wurde von dessen Nachfolger als Akt revolutionärer Bestrebungen nicht weiter verfolgt (vgl. Knudsen, Hans, a.a.O., S. 323 f.).

²⁾ Vgl. Martersteig, Max, a.a.O., S. 266 und Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 12.

³⁾ Vgl. Martersteig, Max, a.a.O., S. 388.

⁴⁾ Vgl. Marggraff, Robert, a.a.O., S. 4 und S. 8.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts waren die wenigen stehenden Theater in den Nichtresidenzstädten Objekte kaufmännischer Betätigung zumeist privater Aktiengesellschaften oder Einzelunternehmer, denen kein Befähigungsnachweis, sondern lediglich der Nachweis ausreichend vorhandener Geldmittel bei Erteilung der Konzession abverlangt wurde. So kam es, daß die Theater nur selten von Fachleuten, sondern mehr von Kaufleuten, Agenten, Pferdehändlern und besonders Gastwirten geleitet wurden, die darin naturgemäß weniger eine kulturelle Aufgabe denn ein Spekulationsobjekt sahen¹⁾. Diese Unternehmer erstellten in der Regel die Gebäude und betrieben das Theater entweder selbst mit Unterstützung eines artistischen Direktors, oder verpachteten es an einen Prinzipal²⁾.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts übernahmen die Städte die Theatergebäude von den privaten Eigentümern oder erbauten zum Teil neue Häuser, die aber über Verpachtung wieder in private Unternehmerhände gegeben wurden. Trotzdem kann man hier zum ersten Male von kommunalen Theaterbetrieben sprechen. Dies trifft besonders für diejenigen Bühnen zu, denen von der Stadt kostenlos Heizung, Kostüme, Dekoration oder ein Orchester zur Verfügung gestellt wurden³⁾. Die Pachtsummen, welche die Städte verlangten, waren jedoch meistens so hoch, daß dem Pächter nur eine geringe ökonomische Bewegungsfreiheit verblieb, die - auch wenn ein stark ausgeprägter Erwerbssinn dem nicht ohnehin entgegengestanden hätte - kaum künstlerische Entfaltungsmöglichkeit zuließen⁴⁾. Typisch für diese Theater war der häufige Bankrott der Pächter und damit ein häufiger Wechsel der Direktoren und Ensembles⁵⁾.

1) Vgl. Martersteig, Max, a.a.O., S. 272.

2) Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 13.

3) Vgl. Martersteig, Max, a.a.O., S. 126.

4) Vgl. ebenda, S. 126.

5) Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 13, Anm. 98.

Die Folge dieser "kunstlosen" Stadttheaterwirtschaft war eine Haltung, die treffend durch eine Äußerung - getan während der Beratung der Theatergewerbefreiheit im norddeutschen Reichstag - wiedergegeben werden kann: "Die Theaterunternehmungen selbst haben sich auf den Standpunkt eines Gewerbebetriebes gestellt: geben wir denselben die gesetzlichen Unterlage"¹⁾.

Mit der Einführung der Gewerbefreiheit durch die Gewerbeordnung von 1869, mit der das Privilegiensystem in Preußen aufgehoben wurde, verstärkte sich der Trend zum reinen Geschäftstheater²⁾. Innerhalb von 25 Jahren verdreifachte sich die Zahl der deutschen Theater, und wie an Stelle des fürstlichen Hoftheaters ein staatliches Nationaltheater gefordert wurde, so erhob sich gegen das städtische Pachttheater die Forderung nach einem städtischen Regietheater³⁾; denn mit der lediglich durch eine großzügige Zuverlässigkeitsprüfung eingeschränkten Gewerbefreiheit gab man fast jegliche künstlerische Kontrolle über die Theaterleitung aus der Hand, so daß nur das Strafgesetzbuch und die Konkursordnung über den "kulturellen" Wert des deutschen Theaters "wachten"⁴⁾. Dadurch verschärfte sich die Diskussion über die Alternative "Geschäftstheater - Kulturtheater" und veranlasste den Staat, in die Freiheit des Theatergewerbes einzugreifen, indem er beispielsweise den Theaterverwaltungen bestimmte künstlerliche Verpflichtungen auferlegte.

Doch entschärfte sich der Widerspruch zwischen Geschäftstheater und Kulturtheater Ende des 19. Jahrhunderts von selbst wegen der Übernahme zahlreicher Bühnen in städtische Regie; einerseits hatte sich nämlich der erwerbswirtschaftlich geleitete private Theaterbetrieb in zunehmendem Maße als Fehlspekulation erwiesen, und andererseits wurde der

¹⁾ Ausspruch eines Abgeordneten zitiert bei Martersteig, Max, a.a.O., S. 382.

²⁾ Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 13.

³⁾ Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S. 8 f und Martersteig, Max, a.a.O., S. 698.

⁴⁾ Vgl. Martersteig, Max, a.a.O., S. 386.

Drang der Öffentlichkeit nach einem Theater als geistigem und gesellschaftlichem Mittelpunkt immer stärker¹⁾. Mannheim war 1839 die erste Stadt, die ihr Theater des wirtschaftlichen Risikos entledigt und es in eigene Regie nahm. Es folgten 1868 Freiburg/Br. und Frankfurt/m., 1886 Straßburg, 1903 Mülhausen im Elsaß, 1907 Kiel, 1912 Essen, Hagen und Leipzig sowie 1913 Breslau, Dortmund und Elberfeld²⁾. Diejenigen Städte, die sich zu diesem Schritt noch nicht entschließen konnten, gingen nach der Jahrhundertwende in steigendem Maße dazu über, ihre an Private verpachteten Bühnen durch Subventionen zu unterstützen³⁾.

Das Ende des ersten Weltkrieges war zugleich das der Hoftheater, die überwiegend in öffentlichrechtliche Regie der Länder übernommen wurden. Als Staats- und Landestheater wurden sie der staatlichen Aufsicht des Kultusministeriums unterstellt. Die betreffenden Städte gewährten in noch stärkerem Maße als vorher an die Hoftheater ihre Subventionen; sie beliefen sich auf 25 bis 60 % des Gesamtzuschusses⁴⁾.

Bei den Stadttheatern wurde der Kommunalisierungsprozeß, d.h. die völlige Übernahme der Pachttheater in städtische Regie, durch die finanziellen Belastungen des verlorengegangenen Krieges keineswegs gebremst. Bestanden um die Jahrhundertwende lediglich 3 und zu Beginn des Krieges 17 Regie-theater, so wuchs diese Zahl bis 1920/21 auf 31 an. Die steigende Anteilnahme der deutschen Städte an dem Geschick ihrer Theater zeigte sich in dreierlei Hinsicht: erstens stieg, wie oben skizziert, die Zahl der subventionierten Theater, zweitens wurde die Summe der für einzelne Theater aufgewendeten öffentlichen Mittel vervielfacht, und drittens verdreifachte

1) Vgl. Marggraff, Robert, a.a.O., S. 34 f.

2) Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S. 9.

3) Vgl. ebenda.

4) Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S. 10 und Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 18 f. (Schon an die Hoftheater hatten einige Städte Subventionen gezahlt, vgl. Marggraff, Robert, a.a.O., S. 41 ff.)

sich die Bedeutung dieser Aufwendungen in den kommunalen Haushalten¹⁾. Dieser Anstieg der Subventionen läßt sich auf zwei Gründe zurückführen²⁾: Zum einen hatte die Übernahme der Theater in städtische Regie ein sozialpolitisches Motiv; durch eine entsprechende Preispolitik sollte breiteren Bevölkerungsschichten der Besuch des Theaters ermöglicht werden. Zum anderen verursachte die Eingliederung der Theaterleitung in den kommunalen Verwaltungsapparat³⁾ eine gewisse Schwerfälligkeit, die sich auch kostenmäßig auswirkte. An manchen deutschen Bühnen mußten in den Jahren von 1925 bis 1929 bis zu 60 % der Gesamtausgaben durch Zuschüsse der öffentlichen Hand finanziert werden⁴⁾. Der rapide Anstieg der Subventionen war jedoch auch bedingt durch ein mehr und mehr schwindendes Publikumsinteresse. Im Jahre 1929 waren nur noch 50 % aller in Deutschland verfügbaren Theaterplätze allabendlich besetzt. Das überrascht nicht, wenn man die Konkurrenz von Rundfunk, Tonfilm und Sportveranstaltungen berücksichtigt sowie die Einkommensminderungen infolge der Weltwirtschaftskrise bedenkt⁵⁾. Die Weltwirtschaftskrise begrenzte jedoch auch die Subventionen von Ländern und Städten. So ist es nicht verwunderlich, wenn in den Parlamenten der finanziell völlig erschöpften Kommunen der Ruf

¹⁾ Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S. 165 ff.

²⁾ Vgl. im folgenden bei Marggraff, Robert, a.a.O., S. 35 f.

³⁾ Direktor und Personal wurden städtische Angestellte. Dem Theaterleiter übergeordnet wurden eine Ratskommission und ein dem Bürgermeister beigeordneter Dezernent, die die Interessen der Stadt wahrzunehmen und nach den vertraglichen Bestimmungen die wirtschaftliche und künstlerische Leistung im Rahmen des Theateretats zu kontrollieren hatten (vgl. Marggraff, Robert, a.a.O., S. 35 und S. 58 und Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 14 und S. 19).

⁴⁾ Vgl. Herterich, Fritz, a.a.O., S. 156.

⁵⁾ Vgl. die ausführliche Schilderung dieser Zeit bei Devrient, Eduard, a.a.O., S. 495 ff.

nach Einfrierung oder Kürzung der Theaterzuschüsse bzw. Personalabbau oder sogar Schließung laut wurde. So kam es dann auch zu einem Stillstand bzw. sogar Rückschlag im deutschen Subventionswesen, der an mehreren Theatern Betriebseinschränkungen erzwang.

Mit Ausbruch des Nationalsozialismus trat das deutsche Theaterleben in eine neue Phase. Die Auffassung vom Theater als öffentliche Aufgabe bekam einen neuen Inhalt. Der Staat betrachtete sich gewissermaßen als Führer der Theater und stellte es als Instrument in den Dienst politischer Propaganda. "Die Zeit irgendeines l'art pour l'art-Standpunktes ist endgültig dahin", so erklärte Joseph Goebbels.¹⁾ Die rechtliche Grundlage dafür bildete das Reichstheatergesetz vom 15. Mai 1934, das fast alle Theater, auch die privaten, hinsichtlich der Erfüllung ihrer Kulturaufgaben der Führung des Reichspropagandaministeriums unterstellte²⁾.

Mit der allgemeinen Schließung aller Theater in Deutschland am 31. August 1944 erfuhr das deutsche Theaterleben eine jähe Unterbrechung.

Die gegenwärtige Theaterstruktur in Deutschland kann man wohl kaum als Zufall betrachten. Die in mancherlei Hinsicht durch Uneinigkeit und Zerrissenheit gekennzeichnete deutsche Geschichte hat dem Theater in Deutschland im Laufe der Zeit zu mehr und mehr Sesshaftigkeit und Kontinuität verholfen. Die "Vitalität dieses geschichtlich gewordenen Systems"³⁾ wurde besonders offenbar durch die rasche Wiedergeburt des deutschen Theaters nach der Katastrophe des zweiten Welt-

1) Zitiert bei Herterich, Fritz, a.a.O., S. 10.

2) Vgl. ebenda, S. 17.

3) Melchinger, Siegfried: "Dem Vergnügen der Einwohner. Das deutsche Theater und sein Publikum II", in: DEUTSCHE ZEITUNG / CHRIST UND WELT vom 11. Dez. 1970, S. 12.

krieges. Jedoch haben sich im Vergleich zur Vorkriegszeit einige Änderungen ergeben. Historischen Ursprungs - und geblieben - ist die weite geographische Streuung, ebenso, wenn auch erst aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stammend, das stehende Ensemble und die öffentliche Regie. Bei den künstlerischen Schwerpunkten haben sich Verlagerungen ergeben; Berlin, unbestrittener Theatermittelpunkt der Vorkriegszeit wurde abgelöst, und es entstand ein völlig neues Verständnis für das, was man gemeinhin als "Provinz" zu bezeichnen pflegte¹⁾.

¹⁾ Vgl. denselben: "Provinz - Zur Geschichte und Idee des deutschen Theatersystems", in: DB, Nr. 9 (1968), S. 163.

II Die Nachfragestruktur

1. Das Bedürfnis nach Theater

Theater erklärt sich vom menschlichen Spieltrieb her. Der Spieltrieb ist zunächst ein kindliches Phänomen und wird in der Regel abgebaut, je weiter der Mensch in das Erwachsenen-dasein vordringt. Derjenige, dem der Spieltrieb über das Pubertätsstadium hinaus erhalten bleibt, erfüllt eine wesentliche Voraussetzung, um Künstler zu werden¹⁾. Doch auch der Theaterbesucher wird vom Spieltrieb motiviert; ihm blieb dieser Trieb so weit erhalten, daß sich daraus noch das "Talent zum Zuschauer" entwickeln konnte²⁾. Theodor Fontane hat daher nicht zu Unrecht das Theaterpublikum als "lauter verhinderte Schauspieler" bezeichnet³⁾.

Trotz dieses gemeinsamen Ursprungs, dem Wunsch nämlich, einem Spiel zuzuschauen, ist das Bedürfnis all derer, die ins Theater gehen, nicht homogen. An das Zuschauen beim Spiel werden unterschiedliche Erlebniserwartungen geknüpft, die je nach der Wahl der Kunstgattung und des Stückgenres auf ein leichtes Amüsement, einen ästhetischen Genuß, ein kulinarisches Vergnügen, ein geistiges Erlebnis oder eine Bildungserweiterung abzielen⁴⁾. Je breiter, differenzierter und wandelbarer die Skala der Erlebniserwartungen in bezug auf das Theater ist, desto unwahrscheinlicher dürfte es sein, daß ein Theater die allgemeine Zustimmung derjenigen findet, die ein spezielles Bedürfnis nach dieser Kunstform haben.

¹⁾ Vgl. Hohenemser, Herbert: "Hat das städtische Theater eine Zukunft?", in: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 54.

²⁾ Vgl. Melchinger, Siegfried: "Alles verhinderte Schauspieler. Das deutsche Theater und sein Publikum III", in: DEUTSCHE ZEITUNG / CHRIST UND WELT vom 18. Dez. 1970, S. 11.

³⁾ Zitiert bei Melchinger, Siegfried, ebenda (ohne Quellenangabe).

⁴⁾ Unabhängig kann das Bedürfnis nach "Theater" auch darin begründet sein, gesellschaftlich zu repräsentieren, wobei dann weniger Erwartungen im Hinblick auf eine bestimmte künstlerische Leistung als die des Gesehenwerdens im Foyer im Vordergrund stehen.

Hinzu kommt, daß der Theaterbesuch ein hohes Maß an Unsicherheit birgt, ob die jeweiligen Erwartungen bezüglich Inszenierung, Ausstattung, Darstellung und - soweit noch unbekannt - Inhalt des Stückes erfüllt werden¹⁾. Die dem Spielplan und der Aufführungspraxis eines Theaters zugrundeliegende künstlerische Konzeption kann dergestalt sein, daß jemand dem Theater seiner Stadt fernbleibt, obwohl er ein spezielles Bedürfnis nach Theaterkunst hat.

Nach all dem wäre es also verfehlt, von dem Bedürfnis nach Theater zu sprechen.

2. Das Theater und sein Publikum

In der Spielzeit 1969/70 verzeichneten die öffentlichen Theater in der Bundesrepublik und West-Berlin insgesamt 17,99 Mio. Besucher²⁾; davon waren 24,1 % Freiverkaufspublikum, 29,0 % Abonnenten, 27,4 % Mitglieder von Besucherorganisationen sowie 9,0 % Schüler und Studenten. Der Rest setzte sich aus Inhabern von Vorzugs-, Ehren- und Freikarten zusammen³⁾. Die Besucherzahlen des Musik- und Schauspieltheaters halten sich ungefähr die Waage, obgleich in den letzten Jahren insgesamt eine leichte Verlagerung zum Schauspiel zu beobachten war.

Die Präferenzen des überwiegenden Teils des "regelmäßigen" Publikums liegen beim leichten Unterhaltungstheater und dem traditionellen Repertoire. Demzufolge ist an nahezu allen Theatern bei Stücken, die diesem Bedürfnis nicht entgegenkommen, eine relativ hohe S p i e l p l a n e l a s t i z i t ä t, d.h. in solchen Fällen erheblich weniger Publikum, zu beobachten. - Nahezu völlig unelastisch hat dagegen

¹⁾ Für einen anspruchsvollen Theaterbesucher mag dieses Gefühl der Unsicherheit sogar Komponente seines Bedürfnisses sein.

²⁾ Die Gesamtzahl der Theaterbesucher ist seit der Spielzeit 1964/65 (20,35 Mio. Besucher) rückläufig. (VTS, S. 17.)

³⁾ TS 1969/70, S. 46.

die Nachfrage - zumindest während der Zeit nach dem zweiten Weltkrieg - in bezug auf die in mehr oder minder regelmäßigen Abständen durchgeführten G e b ü h r e n e r h ö h u n g e n reagiert. Die Theater operierten dabei offensichtlich noch in einem Bereich, in dem das Publikum auf Gebührenerhöhungen weder mit einer wesentlichen Einschränkung der Nachfrage nach Plätzen noch mit einem Ausweichen auf billigere Plätze antwortete. Daß der allgemeine Besucherschwund nicht auf Gebührenerhöhungen zurückzuführen ist, läßt sich daran zeigen, daß gängige Stücke keinerlei Publikumseinbußen zu verzeichnen haben. - Schwieriger einzuschätzen ist die E i n k o m m e n s e l a s t i z i t ä t der Nachfrage nach Plätzen. Der im Zuge steigender Einkommen zu verzeichnende Publikumsschwund ist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf die Substitutionskonkurrenz¹⁾ und vor allem auf ein - vornehmlich im Schauspiel - publikumsunattraktives Angebot zurückzuführen²⁾. Es hätte daher sein können, daß bei Bestehen relativ hoher Einkommenselastizität der Nachfrage nach Plätzen der nachfragesteigernde Effekt einer Einkommenserhöhung überkompensiert worden ist durch nachfragemindernde Effekte der eben genannten Einflußgrößen. Eine hohe Einkommenselastizität der Nachfrage nach Plätzen ist jedoch deshalb nicht wahrscheinlich, weil bei der derzeitigen relativen Billigkeit unterer Platzkategorien³⁾ und der Möglichkeit, weitere Gebührenermäßigungen durch Abonnement und Besucherorganisationen zu erlangen⁴⁾, anzunehmen ist, daß der überwiegende Teil des Publikums nicht erst weiterer Einkommenserhöhungen bedarf, um sich die jeweils gewünschte Zahl an Theaterbesuchen leisten zu können. Die

1) Vgl. Teil 1, III, 3c dieser Arbeit

2) Vgl. Teil 1, IV, 3 dieser Arbeit

3) Vgl. Teil 3, II, 1b, (2) dieser Arbeit

4) Vgl. ebenda und Teil 3, II 1b, (3) dieser Arbeit

Einkommenselastizität der Nachfrage darf man in dieser Richtung wohl als nahezu unelastisch annehmen. Eine relativ höhere Einkommenselastizität scheint dagegen in bezug auf die Platzkategorien zu bestehen, worauf der im Zuge steigender Einkommen zu beobachtende Trend zu teureren Plätzen¹⁾ hindeutet. Dieser Trend mag allerdings auch durch den allgemeinen Publikumsschwund zu erklären sein - weniger Besuche pro Theatergänger erlaubten einen teureren Platz -, doch erscheint dieser Einwand nicht so erheblich, daß die Annahme einer relativ hohen Einkommenselastizität der Nachfrage in bezug auf die Platzkategorie in Zweifel zu ziehen wäre. Auch wer die Zahl seiner Theaterbesuche konstant läßt, wird bei steigendem Einkommen ceteris paribus wahrscheinlich einen teureren, d.h. optisch und akustisch bessere Gegebenheiten bietenden Platz wählen. - Die r ä u m l i c h e B e w e g l i c h k e i t der Nachfrage ist nach den Erfahrungen nahe beieinanderliegender Theater gering einzuschätzen.

Auf die sozio-demographische Struktur des Publikums wird - soweit die Erhebungen in dieser Richtung überhaupt Schlüsse zulassen - im Rahmen der Erfolgskontrolle eingegangen werden²⁾.

3. Besucherorganisationen und Abonnement

Zu Beginn einer Spielzeit bieten die Theater in der Regel eine sog. Platz- oder Stammiete an. Der Theaterinteressent hat dabei die Wahl des Platzes oder der Platzkategorie, des Wochentages, an dem er regelmäßig ins Theater gehen möchte, und des Turnus, wobei mit letzterem zugleich die Zahl der Stücke festgelegt wird, die keinesfalls den gesamten Spielplan zu umfassen braucht. Bühnen mit mehreren Kunstgattungen gestalten das Abonnement so, daß die Wahl zwischen ausschließlich Opern-, Schauspiel- oder gemischtem Abonnement

¹⁾ Vgl. Teil 2, III, 2 dieser Arbeit

²⁾ Vgl. Teil 2, III, 2 dieser Arbeit

besteht. Die Ausgestaltung des Abonnements ist an den einzelnen Theatern verschieden, in den oben beschriebenen Grundzügen jedoch gleich.

Die zweite Komponente des "Besucherstamms" der Theater stellen die Besucherorganisationen dar. Diesen Besucherkollektiven ist ebenfalls ex-ante die Übernahme der Gesamtheit oder eines bestimmten Teils der Plätze für eine bestimmte Anzahl von Vorstellungen gemein. Das Theater setzt im Einvernehmen mit der jeweiligen Organisation die dafür bestimmten Wochentage fest.

An erster Stelle ist hier die deutsche Volksbühnenbewegung¹⁾ zu nennen. An ihrem Anfang im Berlin des Jahres 1890 stand die Idee, den Arbeitern, für die zu dieser Zeit ein Theaterbesuch noch unerschwinglich war, durch Selbsthilfe einen Weg zur Kunst zu bahnen. Der erste Volksbühnenverein stellte sich in § 1 seiner Satzung die Aufgabe, "das Verständnis für Kunst und Kunstwerke im Volke, besonders der Arbeiterklasse, zu wecken und zu fördern"²⁾. Im gegenwärtig bestehenden Stuttgarter Programm von 1954 heißt es u.a.: "Die deutschen Volksbühnen, zusammengeschlossen im Verband der deutschen Volksbühnen-Vereine e.V., sind Organisationen von Theaterbesuchern auf gemeinnütziger Grundlage. Durch ein möglichst engmaschiges Netz örtlicher Besuchergemeinden, deren Mitglieder sich zum regelmäßigen Besuch von Vorstellungen verpflichten, schaffen die Volksbühnen die Voraussetzungen für eine planvolle Besuchlenkung. Die Volksbühnen sehen es als ihre besondere Aufgabe an, weiteste Kreise des Volkes für ein lebendiges, künstlerisch hochstehendes Theater zu gewinnen"³⁾.

¹⁾ Näheres zu deren Zielen, Entwicklung und Struktur findet sich bei Schöne, Albrecht: "Genossenschaftsartige Vereinigungen der Theaterbesucher", Göttingen 1960 und in dort angegebener Literatur.

²⁾ § 1, Satzung der Freien VB Berlin von 1890 (zitiert bei Schöne, Albrecht, a.a.O., S. 45).

³⁾ Aus dem Programm des Verbandes der Deutschen VB Vereine e.V. vom 13. Juni 1954 (zitiert bei Schöne, Albrecht, a.a.O., S. 46 f).

Von Anfang an wurden bei der Volksbühnenbewegung drei organisatorische Grundprinzipien verfolgt: Pflichtvorstellungen, Einheitspreise und Platzwechsel¹⁾. Die Vereine nehmen den Theatern ein bestimmtes Kartenkontingent oder ganze Vorstellungen ab; die Mitglieder müssen zum Besuch oder mindestens zur Zahlung der jeweiligen Vorstellung verpflichtet werden, da die Theater nichtbenutzte Karten nicht oder nur in beschränktem Maße zurücknehmen. Preisdifferenzierungen sind nach Ansicht der Volksbühne Ausdruck von Klassenunterschieden und daher nicht geeignet, die angestrebte Gemeinschaftlichkeit des Publikums zu fördern. Vor diesem Hintergrund ist der von allen Mitgliedern erhobene Einheitspreis zu sehen. Damit verbunden ist das Prinzip des Platzwechsels; die Platzverteilung erfolgt für jede Vorstellung durch Verlosung²⁾. Die Entwicklung der Volksbühnenbewegung führte zu einem Anwachsen auf gegenwärtig ca. 100 Vereine mit über 300 Ts. Mitgliedern. In jeder Spielzeit übernimmt die Volksbühne ca. 15 - 20 % der insgesamt in der Bundesrepublik und West-Berlin verkauften Theaterkarten.

Eine weitere bedeutsame, wenn auch kleinere Besucherorganisation stellt der 1951 in Frankfurt gegründete "Bund der Theatergemeinden e.V." dar, in dem sich die Theatergemeinden auf christlicher Grundlage zusammengeschlossen haben. Als ideelle Nachfolgeorganisation des früheren Bühnenvolksbundes hat er sich zur Aufgabe gesetzt, "in allen Schichten der Bevölkerung das Verständnis für alle Bereiche des künstlerischen und musischen Lebens zu fördern, insbesondere den Gedanken einer christlichen Theaterbewegung"³⁾. Theater-

¹⁾ Vgl. dazu die Ausführungen von Schöne, Albrecht, a.a.O., S. 52 ff.

²⁾ Man bedient sich dazu zweier Möglichkeiten, zum einen der Topfverlosung, zum anderen des Rollsystems. Um Verteilungsgerechtigkeiten, wie sie bei der Auslosung aus dem Topf möglich sind, auszuschließen, erfolgt die Auslosung beim Rollsystem innerhalb wechselnder Platzgruppen, so daß jedes Mitglied am Ende einer Spielzeit mindestens einmal in jeder Platzgruppe gesessen hat (vgl. Schöne, Albrecht, a.a.O., S. 53 f).

³⁾ DBJ 1970, S. 181.

gemeinde und Volksbühne ist die Gemeinnützigkeit, die kulturelle Zielsetzung und die Verpflichtung der Mitglieder zur Abnahme einer bestimmten Anzahl von Vorstellungen gemein. Die oben erwähnten drei Grundprinzipien der Volksbühne befolgen die Theatergemeinden jedoch nicht. Anstelle von Einheitspreisen gibt es Staffelpreise; das Prinzip des Platzwechsels wird in einigen Gemeinden durch das Abonnementssystem durchbrochen, und das Prinzip der Pflichtvorstellung wird gemildert durch die Vorschrift zum Besuch einer bestimmten Mindestzahl von Vorstellungen pro Spielzeit¹⁾. Der Bund der Theatergemeinden umfaßt ungefähr 100 Ts. Mitglieder und nimmt pro Spielzeit ca. 5-7 % der insgesamt in der Bundesrepublik und in West-Berlin verkauften Theaterkarten ab.

Daneben gibt es noch kleinere Besucherorganisationen²⁾, die z.T. erwerbswirtschaftlich orientiert sind. Gelegentliche oder regelmäßige Abnahme eines Kartenkontingents erfolgt auch durch Privatunternehmen, Gewerkschaften, Vereine, städtische Jugendkulturringe u.a.m. Diese sind allerdings nicht zu den Besucherorganisationen im eigentlichen Sinne zu zählen.

1) Vgl. Schöne, Albrecht, a.a.O., S. 112 f.

2) Vgl. DBJ 1970, S. 182 f.

III Die Angebotsstruktur

1. Die Organisationsform der Theater

a) Das Ensembletheater

Unerlässlich für den Repertoire-Betrieb ist ein fest engagiertes Ensemble. Es setzt sich zusammen aus Solisten, Orchester, Chor und Ballett. Jedes Mitglied eines Ensembles i.e.S. ist für die Dauer mindestens einer Spielzeit vertraglich an ein Theater gebunden. Der Vertrag eines Solisten enthält u.a. eine genaue Bezeichnung des von ihm auszufüllenden Rollenfaches¹⁾, in dem auch ein begrenzter Beschäftigungsanspruch und eine gewisse Mindestzahl an Premieren zugestanden wird²⁾. Je nach Größe des Theaters sind die Rollenfächer zwei- bis mehrfach besetzt.

Vom Ensemble i.e.S. kann man nur noch bei den kleinen und mittleren Theatern sprechen. Bereits bei den mittleren gehobenen Theatern wird der Spielzeitvertrag immer mehr durch Stückverträge und solche Engagements abgelöst, die den Künstler nur für eine bestimmte Anzahl von Abenden verpflichten. Dadurch ist es ihm möglich, Parallelverpflichtungen an mehreren Bühnen einzugehen³⁾.

b) Die Rechtsform

Die von der öffentlichen Hand getragenen Theater werden gemeinnützig und überwiegend in der Form des R e g i e - b e t r i e b s geführt. Diese sog. Regietheater sind

¹⁾ Mit Rollenfach sind keine konkreten Partien gemeint, sondern nur Bezeichnungen wie bspw. Tenorbuffo, seriöser Baß, Koloratursopran in der Oper sowie Salondame, erster Chargenspieler oder jugendliche Naive im Schauspiel.

²⁾ Bei Mehrfachbesetzung eines Rollenfachs bereitet die Einhaltung der vertraglich zugestandenen Premierenzahl nicht selten Schwierigkeiten. An manchen Theatern sah man sich daher zur Einführung der nicht nur aus sprachlichen Gründen kurios anmutenden "zweiten Premiere" genötigt.

³⁾ Vgl. auch Teil 3, I, 2b dieser Arbeit.

unselbständige Zweige der staatlichen bzw. kommunalen Verwaltung¹⁾. Durch die völlige rechtliche Eingliederung in den öffentlichen Verwaltungsapparat sind die Etats dieser Theater Teile des Landes- bzw. Gemeindehaushalts. In allen Phasen des Budgetkreislaufs ist das Theater somit den haushaltsrechtlichen Bestimmungen unterworfen, wie sie für Länder bzw. Gemeinden gelten.

Nach diesen Rechtsvorschriften hat die Theaterleitung einen Voranschlag über die voraussichtlichen Einnahmen und Ausgaben eines Rechnungsjahres²⁾ aufzustellen, der in den Haushaltsplan des Trägers aufgenommen und mit diesem dem jeweiligen Parlament zur Beratung und Beschlußfassung vorgelegt wird.

Bei der Etataufstellung sind Einnahmen und Ausgaben getrennt und in voller Höhe zu veranschlagen (Bruttoprinzip), die Einnahmen sind außerdem nach ihren Quellen und die Ausgaben nach ihrer Zweckbestimmung aufzugliedern. Die in den einzelnen Titeln bewilligten Mittel sind gegenseitig nicht deckungsfähig und zeitlich nicht übertragbar (Prinzip der sachlichen und zeitlichen Spezialität). Die Einnahmen sind dazu bestimmt, die Ausgaben des Trägers insgesamt zu decken. Mehreinnahmen des Theaters stehen daher dem Theater nicht zur Verfügung (Prinzip der Non-Affektation).

1) Vgl. Bergner, Heinz: "Wirtschaftslehre des Theaters (Theater III)", in: HdSW, Stuttgart, Tübingen, Göttingen, Bd. 10 (1957), S. 379-386. - Vgl. die ausführlichen Bemerkungen zum Regietheater bei Wezel, Wolfdietrich: "Das subventionierte öffentliche Theater, seine Struktur und seine Problematik", Diss. München 1964, S. 97 ff und Dünwald, Rolf, a.a.O., S. 38 ff und S. 59 ff.

2) Das Rechnungsjahr des Regietheaters ist mit dem des Trägers identisch, obwohl die Spielzeit vom 1. August bis 31. Juli läuft. Statistiken über Vorstellungs- und Besucherzahlen sowie Platzausnutzung betreffen jedoch stets die Spielzeit.

Diese Budgetprinzipien sollen zu sorgfältiger Planung zwingen und Klarheit und Kontrolle über die Verwendung öffentlicher Mittel gewährleisten. Eine allzu enge Befolgung des Prinzips der sachlichen Spezialität¹⁾ hat jedoch bis vor kurzem an vielen Theatern zu gelegentlichen Störungen des geordneten Betriebsablaufs geführt²⁾.

Durch Haushaltsvermerke und Ausnahmegewilligungen sowie ganz besonders durch eine weniger enge Befolgung des Prinzips der sachlichen Spezialität, d.h. einer weniger ins Detail gehenden Untergliederung einzelner Ausgabenposten, lockerten die Träger gerade in letzter Zeit den Druck der haushaltsrechtlichen Vorschriften und ermöglichten so eine theatergerechtere Handhabung dieser Bestimmungen.

Die R e c h n u n g s f ü h r u n g eines Regietheaters vollzieht sich ebenfalls nach kameralistischen Prinzipien. Die Kameralrechnung erfaßt als reine Geldrechnung lediglich Zahlungsströme, ermittelt Ist-Einnahmen und Ist-Ausgaben und stellt Abweichungen von den Ansätzen des Haushaltsplans fest. Als reine Geldrechnung verbucht sie nur Zahlungs- und keine Leistungsströme; auch wird durch sie keine fortlaufende Vermögensübersicht gegeben³⁾.

1) Ein Ausgabenposten wie "Bühnenausstattung" war u.a. noch untergliedert in "technische Geräte, Bühneneinrichtung, Beleuchtung usw." (vgl. Zieseniss, Karl: "Das Theater von heute und seine betriebswirtschaftliche Struktur", in: AöfU, Bd. 3 (1957), S. 182).

2) Vgl. dazu die Beispiele von Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 60. Dünnwald verweist in diesem Zusammenhang noch auf einen die Theaterleitung zusätzlich einengenden parlamentarisch beschlossenen und damit verbindlichen Stellenplan (vgl. ebenda).

3) Vgl. Zieseniss, Karl. a.a.O., S. 126 - Zum ausführlichen Vergleich zwischen kameralistischer Rechnungsführung und kaufmännischer Buchführung. Vgl. Hansmeyer, Karl-Heinrich und Fürst, Dietrich: "Die Gebühren. Zur Theorie eines Instrumentariums der Nachfragelenkung bei öffentlichen Leistungen", Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1968, S. 124 f.

Die Verwaltung s t r u k t u r der Regietheater ist dadurch charakterisiert, daß als oberster Repräsentant und künstlerischer Oberleiter ein Intendant fungiert, der in manchen Fällen von einem Opern- und/oder Schauspieldirektor unterstützt wird. Ist ihm zudem noch die uneingeschränkte interne Verwaltungskompetenz zugestanden, so liegt, nach Becker-Kluge, der erste Grundtyp der Theaterverwaltung vor, nämlich die "reine Intendantenverfassung"¹⁾. In der Regel ist dem Intendanten jedoch zur Bewältigung der Wirtschafts- und Verwaltungsaufgaben vom Rechtsträger, d.h. der betreffenden öffentlichen Körperschaft, eine aus dessen Verwaltungsapparat ausgegliederte Theaterverwaltung zugeordnet, an deren Spitze der Verwaltungsdirektor steht. Aus der möglichen Kompetenzabgrenzung zwischen diesem und dem Intendanten leiten Becker-Kluge einen weiteren Grundtyp der Theaterverwaltung an: Die Intendantenverfassung mit Verwaltungsdirektor", wobei letzterer eine selbständige Finanzverantwortung neben dem Intendanten hat, oder untergeordnet ist. Ein dritter Grundtyp ist gekennzeichnet durch eine Ausgliederung von Teilen der Wirtschaftsverwaltung zu einer zentralen Generalverwaltung, wie sie z.B. in der Zusammenfassung der Kassengeschäfte, d.h. aller mit dem Verkauf von Theaterkarten befaßten Geschäfte, aller Münchner staatlichen Theater zu einer Zentralkasse gegeben ist.

Die Form des Regietheaters ist zweifellos deshalb am häufigsten anzutreffen, weil dadurch der Subventionsgeber die beste Gewähr für die Kontrolle der haushaltsplanmäßigen und wirtschaftlichen Verwendung öffentlicher Mittel hat.

¹⁾ Vgl. auch im folgenden die Grundtypen der Theaterverwaltung bei Becker, Helmut und Kluge, Alexander, "Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle", Frankfurt/M. 1961, S. 277, Anm. 9.

Dennoch trifft man nicht selten auch auf p r i v a t -
r e c h t l i c h , d.h. v e r s e l b s t ä n d i g -
t e Theaterbetriebe, die in Form einer AG, GmbH oder
eines eingetragenen Vereins geführt werden. Dabei sind
die Kapitalanteile ganz oder überwiegend im Besitz der
öffentlichen Hand. Die Bewirtschaftung der Mittel unter-
liegt nicht haushaltsrechtlichen Vorschriften, sondern
beruht in diesem Falle auf einem Wirtschaftsplan, dessen
Ansätze nur unverbindliche Richtlinien darstellen und
Abweichungen zulassen. Von den Ländern unterhält nur
Hamburg Theatergesellschaften (2 GmbH, 1 AG), doch hat
sich auch hier der Träger, in diesem Fall der Senat der
Freien und Hansestadt Hamburg, vorbehalten, neben all-
gemeinen Bewilligungsbedingungen durch besondere Vor-
schriften die Wirtschaftsführung zu kontrollieren und
Einfluß auf die Verwendung der öffentlichen Mittel zu
nehmen¹⁾.

Die von den Gemeinden getragenen, rechtlich verselbstän-
digten Theater werden zumeist in Form der GmbH geführt.
Die Buchführung erfolgt zwar hier nach rein kaufmänni-
schen Gesichtspunkten, doch werden dem Intendanten als
Geschäftsführer auch hier durch die Gestaltungsmöglich-
keiten, die das GmbH-Gesetz bei der Abfassung der Gesell-
schaftsvertrages vorsieht, in der Wirtschaftsführung
meist gewisse Auflagen gemacht²⁾. Vornehmlich bei den
Landesbühnen, die mehrere, meist kleinere Gemeinden
bespielen und daher auch von verschiedenen Seiten Sub-
ventionen erhalten, findet sich die Rechtsform des ein-
getragenen Vereins. Auch hier kann die Bindung an den
Träger sehr eng gestaltet werden³⁾, wie auch die Wirt-
schaftsführung hier stärker am kameralistischen System

¹⁾ Vgl. Dünwald, Rolf, a.a.O., S. 70 ff.

²⁾ Vgl. Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 108 und
Dünwald, Rolf, a.a.O., S. 72 f.

³⁾ Vgl. Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 111.

orientiert ist als bei den städtischen Theater-Gesellschaften mbH¹⁾. Einige Theaterbetriebe, allerdings nur Landesbühnen, sind auch in öffentlich-rechtlicher Form verselbständigt, hauptsächlich in der Rechtsform des Zweckverbandes²⁾ und in wenigen Fällen in der öffentlich-rechtlichen Anstalt³⁾.

1) Vgl. Dünwald, Rolf, a.a.O., S. 73.

2) Vgl. Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 112 f.

3) Vgl. ebenda, S. 113 f.

2. Die Heterogenität des Angebots: das Repertoire

Die Mehrzahl der öffentlichen Theater pflegt sämtliche Kunstgattungen: Oper, Operette, Ballett, Schauspiel und das erst in den letzten Jahren aufgekommene Musical. Je nach Größe verfügt ein Theater über ein mehr oder minder großes Repertoire an Inszenierungen, die über längere Zeit, bei großen Opernhäusern sogar über mehrere Spielzeiten, auf dem Spielplan bleiben und mit Unterbrechungen aufgeführt werden. Bei täglichem Wechsel der Stücke werden an großen Theatern mit mehreren Bühnen pro Abend bis zu drei Vorstellungen gleichzeitig gegeben¹⁾.

Das Repertoire, zu verstehen als diejenigen Stücke, die in fast regelmäßigen Abständen in Neuinszenierungen auf dem Spielplan erscheinen, ist bei der Oper seit Jahrzehnten von Werken bestimmter Komponisten des 18. und 19. Jahrhunderts geprägt. Die Grenze des Repertoires, gezogen von der Publikumsgunst, liegt beim Übergang von der spätromantischen Oper²⁾ zum Expressionismus und zur Atonalität.

In der Operette dominieren die Wiener Klassiker, ergänzt durch einige, in den letzten Jahren besonders erfolgreiche Musicals, die man bereits zum festen Repertoire rechnen darf.

Im Schauspiel kann man nur von einem Repertoire-Kern sprechen, den die Klassiker im weitesten Sinne bilden; ansonsten ist hier ein steter Wandel von Stücken zeitgenössischer Autoren zu beobachten, der nicht selten auch von Modeerscheinungen bestimmt ist.

Wenn im weiteren Verlauf der Arbeit von der "Extensität des Repertoires" die Rede ist, dann soll damit die Zahl der zum Repertoire eines Theaters gehörenden Inszenierungen gemeint

¹⁾ Die andere Spielform ist die des en-suite-Theaters, das ein Stück, je nach Publikumserfolg, allabendlich über einen längeren Zeitraum hinweg spielt. In der Regel pflegen Privattheater diese Spielform.

²⁾ Hierzu wären u.a. Werke wie "Der Rosenkavalier" von Richard Strauß sowie "Tiefland" von Eugene d'Albert zu zählen.

sein, während unter der "Intensität des Repertoires" die Skala der künstlerischen Möglichkeiten verstanden werden soll, die bspw. beim Musiktheater von leichter Operette bis zu großer Oper reichen kann.

3. Das Theater im Wettbewerb

a) Konkurrenz der Theater in der Großstadt

Um den Grad der Konkurrenzbeziehungen zwischen zwei oder mehreren Anbietern zu bestimmen, ist es zunächst notwendig, den für sie relevanten Markt abzugrenzen.

Nach dem vom Bundeskartellamt verfolgten Bedarfsmarktkonzept wird der relevante Markt abgegrenzt nach dem Kriterium des räumlichen und zeitlichen Aufeinandertreffens von Angebot und Nachfrage von Gütern und Diensten, die im Hinblick auf die Befriedigung eines gewissen Grundbedürfnisses substituierbar sind¹⁾.

Das Grundbedürfnis ist hier das nach Theaterkunst schlecht-hin, der Wunsch, einem Spiel zuzuschauen²⁾. In den Großstädten, gedacht ist vornehmlich an Hamburg, Berlin und München, bieten mehrere öffentliche wie private Bühnen Theaterleistungen an, wobei die künstlerische Orientierung der einzelnen Bühnen entweder in Richtung Oper, Operette/Musical, klassisches Schauspiel im weitesten Sinne, Volkstheater, Avantgarde oder Boulevardtheater geht.

Das Kriterium des räumlichen sowie zeitlichen Aufeinandertreffens des Angebotes kann man in einer Großstadt mit guten Verkehrsverbindungen als erfüllt ansehen. Ausreichende Markttransparenz besteht ebenfalls. Zu klären bleibt also nur die Frage der Substituierbarkeit. Es hat wenig Sinn, Vermutungen darüber anzustellen, aus welchen Komponenten sich das Theaterbedürfnis eines normalen oder des repräsentativen Theaterbesuchers, die es beide gar nicht gibt, zusammensetzt. Begeistert sich jemand ausschließlich für die Oper, so wird das einzige Opernhaus der betreffenden Stadt für ihn ein Monopol darstellen; hat er jedoch

¹⁾ Vgl. Schmidt, Ingo: "Relevanter Markt, Marktbeherrschung und Mißbrauch in § 22 GWB und Art. 86 EWGV", in: WuW, Bd. 15 (1965), S. 458.

²⁾ Vgl. Teil 1, II, 1 dieser Arbeit.

ein sehr weites Theaterinteresse, so wird es ihm gleich sein, ob er "heute abend" eine Operette anschaut oder dem Experiment einer Avantgarde-Bühne beiwohnt.

Sinnvoller ist es vielmehr, den Theatermarkt einer Großstadt in verschiedene Teilmärkte aufzuspalten, auf denen das jeweilige Angebot einer der verschiedenen Komponenten des Grundbedürfnisses entgegenzukommen versucht und dann zu klären, ob die Angebote auf den verschiedenen Märkten substituierbar sind.

Zum einen gibt es den Markt des klassischen Theaters im weitesten Sinne¹⁾, das dem Bildungsbedürfnis nach traditionell-humanistischer Auffassung, also dem nach Nachdenklichkeit und Besinnlichkeit, entgegenkommt; zum anderen den Markt des leichten Unterhaltungstheaters, auf dem Operetten, Musicals, Spielopern, Volksstücke, Schwänke sowie Boulevardkomödien angeboten werden, und schließlich den Markt des modernen bis avantgardistischen Theaters, auf dem zeitgenössische Dramatik und Musik gepflegt, Experimente durchgeführt und inszenatorische Neuentwicklungen, auch an Hand überkommener Werke, erprobt werden. Ein Theater mit entsprechendem Repertoire und mehreren Bühnen kann dabei durchaus auf allen drei Teilmärkten vertreten sein.

Trotz der Unterschiedlichkeit der angebotenen Leistungen wird deren grundsätzliche Substituierbarkeit nicht zu bezweifeln sein. Das läßt sich zunächst damit begründen, daß all diesen Leistungen der gleiche Grundcharakter innewohnt, nämlich das Theaterspiel, und zweitens damit, daß das Bedürfnis nach Theaterkunst mehr als der Hälfte aller Theaterbesucher, nämlich der Abonnenten und Mitglie-

¹⁾ Dazu gehören klassische Werke i.e.S. und auch vom breiten Publikum anerkannte Werke moderner Autoren und Komponisten.

der von Besucherorganisationen, Jahr für Jahr durch sog. pluralistische Spielpläne befriedigt wird. Insofern kann man die einzelnen Teilmärkte zu dem hier relevanten Markt zusammenfassen.

Mit der Abgrenzung des relevanten Marktes ist aber noch nichts über den Grad des darauf herrschenden Wettbewerbs gesagt.

Entscheidende Determinante dafür ist das von der Marktstruktur abhängige Wettbewerbsverhalten der Anbieter, d.h. der effektive Einsatz von Aktionsparametern mit dem Ziel, so viel wie möglich aktuelle und potentielle Zuschauer zu gewinnen. Wirtschaftlich heißt dieses Ziel bei den erwerbswirtschaftlich geführten Privattheatern Gewinnmaximierung und bei den gemeinnützig geführten staatlichen Theatern Maximierung des Einspielergebnisses oder, anders gesagt, Minimierung des Subventionsbetrages pro verkaufte Eintrittskarte¹⁾.

Der zu beobachtende Einsatz hierfür zur Verfügung stehenden Aktionsparameter gibt bislang so gut wie keinen Anlaß, das Bestehen wesentlichen Wettbewerbs anzunehmen.

Die P r e i s - u n d G e b ü h r e n p o l i t i k der privaten bzw. staatlichen Theater ist relativ starr. Gelegentliche Variationen werden nur in Richtung einer Erhöhung und jeweils so isoliert vorgenommen, daß keinerlei parametrische Interdependenz zu erkennen ist.

Die Gründe für diese Passivität liegen auf der Hand: Die Präferenzen der Theaterbesucher sind in erster Linie von der Qualität des Angebotes und weniger von der Preis- und

¹⁾ Einschränkung ist allerdings zu sagen, daß die staatlichen Theater dieses Ziel nicht uneingeschränkt verfolgen, setzen sie doch auch unpopuläre Stücke auf ihren Spielplan, von denen man genau weiß, daß sie kein Publikumserfolg im Sinne hoher Besucherzahlen werden.

Gebührenhöhe abhängig. Abgesehen davon dürfte auch ein Preiskampf der privaten Theater mit dem Ziel, den staatlichen Theatern Zuschauer abzuwerben, daran scheitern, daß die staatlichen Theater stets den finanziell längeren Atem hätten und bei ihnen überdies ein wirtschaftlicher Sanktionsmechanismus fehlt, der sie aus wirtschaftlichen Gründen vom Markt verschwinden ließe. Ein Preisunterbietungsprozeß, auch zwischen privaten Theatern, wäre außerdem nur bis zur Kapazitätsgrenze möglich. - Umgekehrt haben die staatlichen Theater von sich aus kein Interesse daran, einen Verdrängungswettbewerb den Privattheatern gegenüber mit gebührenpolitischen Mitteln zu initiieren, da dem Staat aus kulturpolitischen und künstlerischen Gründen an der Existenz privater Theater gelegen ist. In einzelnen Fällen werden diese sogar subventioniert.

Ebensowenig Anwendung findet der Aktionsparameter der q u a l i t a t i v e n A n g e b o t s v a r i a t i o n . Selbstverständlich ist jedes Theater bemüht, mit seinen Inszenierungen Publikumserfolge zu erreichen und im Lichte positiver Kritiken zu erscheinen, doch ist es bislang kaum einem Theaterleiter eingefallen, durch entsprechende Angebotsvariation in einen anderen Teilmarkt einzubrechen, dergestalt, daß ein Boulevardtheater auf Avantgarde umschwenkt oder das staatliche Opernhaus dem privaten Operettentheater neben der Spieloper auch noch mit Operette Konkurrenz zu machen versucht. Abgesehen davon, daß solche Umstellungen schon aus Gründen notwendiger Ensembleneubildung u.a.m. nicht von heute auf morgen möglich wären, würde es für ein Theater überdies ein nicht zu rechtfertigendes Risiko bedeuten, aus seinem Genre, das meist auch seinen Ruf begründet hat, auszubrechen und in die Gebiete anderer Theater einzudringen. Wie etabliert die einzelnen Theater in ihrem jeweiligen Genre sind, beweist - vielleicht mit Ausnahme der Avantgarde-Theater - auch das Fehlen potentiellen Wettbewerbs durch eventuelle Neuanbieter.

Für den Aktionsparameter W e r b u n g gilt Ähnliches. Was die Theater an Werbung betreiben, ist meist kärglich und erschöpft sich in nicht viel mehr als Spielplanankündigungen, die zudem häufig in gemeinsamen Anzeigen erfolgen. Außerdem ist umstritten, ob öffentliche Theater überhaupt werben sollen.

Ergänzend sei bemerkt, daß für das Vorhandensein wesentlichen Wettbewerbs auch von Seiten eines nicht unerheblichen Teils der Nachfrage eine unabdingbare Voraussetzung fehlt, nämlich die Freiheit der Wahl. Die Besucherorganisationen müssen nämlich ihre Mitglieder nach dem Proporzsystem auf die einzelnen Theater verteilen¹⁾.

b) Die regionale Streuung

Nicht zu Unrecht wird so oft von der "deutschen Theaterlandschaft" gesprochen. Auf dem verhältnismäßig engen Raum der Bundesrepublik und West-Berlins gibt es derzeit 79 Gemeinden mit öffentlichen Theatern, die über insgesamt 185 Spielstätten verfügen. Dazu kommen 29 Gemeinden mit insgesamt 74 Privattheatern und 7 Gemeinden mit Festspielunternehmen²⁾. Von diesen 74 Privattheatern befinden sich aber allein 35 in nur 3 Städten (Hamburg, Berlin, München). Da es sich dabei auch um die größten Privattheater handelt, ist in den übrigen 26 Städten meist nur ein kleines Privattheater im Stile eines Zimmer- oder Kellertheaters anzutreffen.

Die öffentlichen Theater der zuletzt genannten Städte und erst recht jene, in denen gar kein Privattheater besteht, befinden sich in der Position regionaler Monopole. Dies deshalb, weil trotz zahlenmäßiger Fülle und stellenweise

1) Vgl. Teil 1, IV, 3 dieser Arbeit.

2) TS 1969/70, S. 4. - Bei einem Festspielunternehmen handelt es sich um kein ständig spielendes Theater mit eigenem Ensemble, sondern um ein, meist nur einige Wochen im Sommer spielendes Theater mit ad-hoc gebildetem Ensemble, so z.B. die Bad Hersfelder Festspiele und die Ruhrfestspiele Recklinghausen.

starker räumlicher Verdichtung die Einzugsbereiche der einzelnen Theater so eng und klar abgegrenzt sind, daß nicht einmal Theater in Reichweite öffentlicher Verkehrsmittel Rivalitätsbewußtsein im Hinblick auf Publikumsge-
winnung vom nächstgelegenen Theater verspüren, geschweige denn, sich entsprechend wettbewerblich verhalten. Zudem werden sie oft durch ein enges Zugehörigkeitsgefühl des Publikums zu "seinem" Theater bestärkt, obwohl das Theater der Nachbarschaft durchaus eine Angebotsalternative dar-
stellt.

Ein überregionales Konkurrenzverhältnis, jedoch mit ganz anderer Zielsetzung, besteht darin, daß jeder Intendant mit seinem Theater, besonders, wenn es sich um ein "pro-
vinzielles" handelt, in den Blickpunkt der überregionalen Kritik kommen möchte. Im Wettlauf nach Ur- und Erstauf-
führungen sowie Neuübersetzungen, im Bemühen um unkonven-
tionelle, gar in Skandalnähe liegende Inszenierungen ver-
sucht man, sich von der Masse der Theater abzuheben. Die Wirkung auf die Besucherzahlen gerät dabei nicht sel-
ten in den Hintergrund.

Ausstellungsforum solchen Bemühens um künstlerisches Profil ist der alljährlich veranstaltete "Berliner Thea-
terwettbewerb", zu dem die angeblich zehn besten, von einem Kritikergremium ausgewählten Inszenierungen der Theater der Bundesrepublik und West-Berlin zu einem Gastspiel eingeladen werden.

Das ist aber auch die einzige, auf Wettbewerb und Ver-
gleich ausgerichtete Initiative, die, zudem umstritten¹⁾, in den letzten Jahren im Rahmen unseres Theatersystems ergriffen wurde.

¹⁾ Vgl. Schimming, Wolfgang: "Der Wettbewerb, der keiner war", in: DB, Nr. 6 (1965), S. 111-113.

c) Die Substitutionskonkurrenz

Sind wir in der bisherigen Analyse davon ausgegangen, daß die Entscheidung für den Besuch eines Theaters gefallen ist, so geht es jetzt um die Frage der Wahl zwischen Alternativen der Freizeitgestaltung, von denen der Theaterbesuch nur eine darstellt. Bei eifrigem Nachdenken ließen sich sicherlich sehr viele Möglichkeiten nennen, doch kann es nicht Zweck dieses Abschnittes sein, die substitutionalen Beziehungen zwischen all diesen Möglichkeiten und dem Theater aufzuzeigen. Die Analyse sei hier lediglich auf solche Medien beschränkt, zu denen aller Wahrscheinlichkeit nach besonders enge Substitutionsbeziehungen bestehen. Film, Schallplatte und besonders das Fernsehen kommen daher näher in Betracht. Allerdings dürfen keine exakten Aufschlüsse über den jeweiligen Substitutionsgrad erwartet werden, so z.B. darüber, wie sich die Einführung der Stereophonie auf den Opernbesuch ausgewirkt hat, da solche Reaktionskoeffizienten nur schwer zu ermitteln sind und u.W. noch nie Versuche in dieser Richtung unternommen wurden.

Die Substitutionskonkurrenz zwischen Kino und Theater wird, trotz der in den letzten Jahren gesunkenen Zahl an verfilmten Theaterstücken, sicherlich nach wie vor als erheblich anzusehen sein, doch lassen anhaltende Publikumsrückgänge bei Kino wie Theater die Vermutung zu, daß das Fernsehen für beide den ungleich gewichtigeren Substitutionskonkurrenten darstellt.

Das Verhältnis Theater - Fernsehen stellt sich recht differenziert dar. Die Konkurrenz ist nur einseitig, da das Theater für das Fernsehen keinen Konkurrenten darstellt ¹⁾. Im Gegenteil: es nutzt die im Theater

1) Es ist kaum ein Vorteil denkbar, den das Theater sich zum Nachteil des Fernsehens und für das Fernsehen merklich verschaffen könnte. Selbst wenn es dem Theater gelänge, mehr Publikum aus dem Kreis der fernsehenden Bevölkerung zu gewinnen, dürfte dies bei dem unvergleichlich höheren allabendlichen Fernsehpublikum kaum einen Einfluß auf die Einschaltquote haben. Wirtschaftlich ist dem Fernsehen ohnedies kein Schaden zuzufügen (feste Gebühren).

herangereiften Darsteller und hat überdies die Möglichkeit, aus einer Fülle von Theaterinszenierungen die eine oder andere zur Aufzeichnung auszuwählen, was im Vergleich zu den Kosten einer Eigenproduktion unverhältnismäßig billiger ist¹⁾. Wird eine Theaterinszenierung im Fernsehen gesendet, so ergibt sich daraus für das betreffende Theater nicht nur eine lukrative Einnahme, sondern vor allem auch ein großer Werbeeffekt. Am Sendetag wird das betreffende Theater dann für alle anderen Theater, ja sogar für sich selbst, zum Substitutionskonkurrenten. Die wenigen Male jedoch, in denen ein einzelnes Theater in den Genuß der Vorteile einer solchen Zusammenarbeit mit dem Fernsehen kommt, können die Bedeutung dieser Substitutionskonkurrenz nicht mindern. Daran wird solange nichts zu ändern sein, als Fernsehen stets noch die bequemere Alternative bietet, Unterhaltung, gleich welcher Art, im Wohnzimmer serviert zu bekommen; um so mehr, als die Tendenz immer mehr in Richtung eines auf Entspannung und Anspruchslosigkeit abzielenden Unterhaltungsbedürfnisses geht, dem das Fernsehen leichter entgegenkommen kann als das Theater und es auch verstärkt tut²⁾. Dringt das Fernsehen mit eigenen Opern- und Schauspielaufführungen in die Domäne des Theaters ein, setzt es außerdem, vornehmlich was das Niveau der Darsteller angeht, künstlerische Maßstäbe, mit denen dann speziell das Publikum in kleinen und mittleren Städten die Leistungen seiner Theater zu messen beginnt³⁾.

1) Das ZDF hat allein in den ersten 5 Jahren seines Bestehens 217 Theateraufzeichnungen aus 51 Städten von 83 Bühnen gebracht (vgl. Polcuch, Valentin: "Trennung von Schirm und Rampe", in: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 13).

2) Durch das Fernsehen sind dem Theater überdies erst Konkurrenten erwachsen, die vorher noch gar nicht als solche angesehen zu werden brauchten. So wirken sich z.B. abendliche Fußballübertragungen stets schlecht auf den freien Kartenverkauf im Theater aus.

3) Vgl. Teil 3, I, 2b dieser Arbeit.

Das Verhältnis Theater - Schallplatte stellt sich etwas anders dar. Die Konkurrenz ist hier zwar wieder nur einseitig, da schwer vorstellbar ist, daß jemand keine Schallplatte kauft, weil sich ein Operntheater in seiner Stadt befindet, doch lassen sich mit einiger Wahrscheinlichkeit neben substitutionalen auch komplementäre Beziehungen herleiten. Für den einen vermag das Hören einer Schallplatte, gerade auch durch die Weiterentwicklung der stereophonen Wiedergabe, z.B. einen Opernbesuch vollauf ersetzen, während für den anderen die Schallplatte eine Einführung oder Ergänzung zum Opernbesuch darstellt. Die Beziehung zwischen Theater und Schallplatte hängt davon ab, ob das unmittelbare Erleben einer Opernaufführung unter bewußtem Risiko aller eventuell auftretenden Mängel vom individuellen Standpunkt höher oder niedriger eingeschätzt wird als die technische vom Theater zwar nicht zu übertreffende, jedoch mit dem möglichen Nachteil ermüdender Sterilität versehene Studioproduktion einer Schallplatte.

In absehbarer Zukunft läßt sich bereits ein weiterer Substitutionskonkurrent erkennen, der die Wettbewerbsvorteile von Fernsehen und Schallplatte in sich vereinigt: die Bildkassette. Wenn, was zu erwarten ist, die gängigen Repertoire-Stücke in das Programm der Kassetten-Produzenten aufgenommen werden, dann wird der Opern- und Schauspielliebhaber in die Lage versetzt, sich seinen "Spielplan" selbst gestalten zu können. Wie sich dies auf den Theaterbesuch auswirken wird, wird abzuwarten sein.

Aus all dem dürfte deutlich geworden sein, daß die Substitutionskonkurrenz - vielleicht mit Ausnahme des Kinos - im Theater keinen Rivalen zu sehen braucht. Es deutet auch nichts darauf hin, daß sich an diesem einseitigen Konkurrenzverhältnis in absehbarer Zeit etwas ändern könnte. Die Wettbewerbsposition des Theaters muß man unter diesen Umständen als äußerst schwach einschätzen.

IV Die Bestimmungsfaktoren des Spielplans

Das Theaterangebot ist zu sehen unter:

- quantitativem Aspekt (Zahl der Theater und der gepflegten Kunstgattungen, Extensität des Repertoires sowie Zahl der Neuinszenierungen und Vorstellungen pro Spielzeit),
- qualitativem Aspekt (künstlerisches Niveau, Intensität des Repertoires, Spielplangewichtung nach Kunstgattungen und Stückgenres sowie Besetzung),
- zeitlichem Aspekt (Premierentermine, Stückansetzungen und zeitlicher Abstand der Wiederkehr der Repertoirestücke).

1. Der Träger

Die öffentlichen Ausgaben für den Bau von Theatern, die zu den einmaligen Subventionen zu zählen sind, haben die notwendige Voraussetzung für das Zustandekommen einer Vielzahl stehender Theater und damit des Angebots geschaffen.

Die baulichen Gegebenheiten eines Theaters, hauptsächlich die Zahl der Bühnen, die Bühnenmaße, die technischen Einrichtungen, die Maße des Orchesterraums, die Ausstattung der Werkstätten, die Lagerkapazitäten für Dekorationen und Fundus usw., bedingen bereits, will man all dies auch voll nutzen, einen gewissen Mindestumfang des Repertoires. Damit werden schon Richtlinien für die Bemessung der laufenden Subventionen zum Spielbetrieb gesetzt. Deren effektive Höhe entscheidet jedoch letztlich über die Zahl der zu pflegenden Kunstgattungen sowie über Ex- und Intensität des Repertoires und liefert eine wenn auch nicht hinreichende, so doch notwendige Voraussetzung für den angestrebten Grad an künstlerischer Qualität. Bedeutsam für das künstlerische Niveau ist besonders die Höhe des Ausstattungs- und Gästeeats. In zweierlei Hinsicht übt der Träger durch die Subventionierung weiteren Einfluß auf die Angebotsgestaltung aus.

Zum einen geschieht dies indirekt dadurch, daß seiner Subventionsbereitschaft Grenzen gesetzt sind, die eine Einhaltung des Finanzplans durch die Theaterleitung erforderlich machen. Wenn sich daher gegen Ende der Spielzeit abzuzeichnen beginnt, daß das geplante Einspielergebnis nur schwer zu erreichen ist, erscheint verstärkt publikumsgängige Operette auf dem Spielplan. An vielen Theatern ist dies gerade im Sommer zu beobachten. In seiner Wirkung führt dieser Finanzzwang zeitweise zu einer stärkeren Berücksichtigung der Publikumspräferenzen.

Zum anderen übt der Träger allein durch die Tatsache der Subventionierung schlechthin Einfluß auf das Angebot aus. Theater wird dadurch zur staatlichen Veranstaltung, bei der der Träger in bestimmten Fällen, trotz Zusicherung künstlerischer Autonomie, erfahrungsgemäß ein Veto einlegt. Einen solchen Fall würde die Aufführung eines Stückes darstellen, dessen politische Aussage nicht auf dem Boden der freiheitlich-demokratischen Grundordnung im Sinne des Grundgesetzes steht, ferner ein Werk, das erst durch tatsächliche Ereignisse ab hoc eine provokative Aussage erhält oder durch Ansetzen an einem bestimmten Tag oder zu einer bestimmten Gelegenheit zum Politikum wird. Inszenierung und Bearbeitung können überdies den Sinngehalt eines Werkes derart wirkungsvoll akzentuieren und aktualisieren, daß allein schon dadurch das staatliche Veto hervorgerufen wird¹⁾.

Abgesehen von diesen Sonderfällen beschränkt sich das Tätigwerden des Trägers im Grunde nur darauf, die materiellen Voraussetzungen für das Zustandekommen des Angebots zu liefern, d.h. die Produktionsbedingungen zu setzen.

¹⁾ Vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 52.

2. Der Intendant

Nach § 3 IMV¹⁾ obliegt dem Intendanten im Rahmen der §§ 4 und 5 die Spielplangestaltung. Nach § 4 ist er verpflichtet, sich mit dem jeweils zuständigen Organ des Trägers über den Spielplanentwurf zu "verständigen"²⁾. § 5 verlangt die Einhaltung der Haushaltsansätze. Die Kompetenz zur Spielplangestaltung zerfällt in die Einzelkompetenz der Stückauswahl sowie der zeitlichen Stückansetzung. Daneben hat der Intendant das Recht, die Regie- und Dirigieraufgaben zu verteilen und die Rollen zu besetzen. Damit eng gekoppelt ist das Recht auf selbständige Engagementpolitik, das nur durch die im IMV enthaltenen Vorschriften bezüglich Höchstdauer und Höchstgage der Künstlerverträge beschränkt ist.

Formell zumindest ist damit der Intendant innerhalb der ihm durch den Träger gesetzten Produktionsbedingungen die zentrale angebotsbestimmende Instanz.

Materiell jedoch ist der Intendant trotz seiner autokratisch anmutenden Position keineswegs alleinbestimmend.

Den künstlerischen Vorständen - Generalmusikdirektor, Opernspielleiter, Ballettmeister, Chordirektor - sind mehr oder weniger Mitspracherechte bei der Spielplangestaltung eingeräumt. Stardirigenten und -regisseure nutzen ihren Marktwert, um ihre Stück-, Besetzungs- und Terminwünsche durchzusetzen. Dasselbe gilt für die Stars der Oper und des Schauspiels. Je nach Intendantenverfassung ist mit einem

¹⁾ Der IMV wurde 1949 vom DBV auf Grundlage von Vorschlägen der Träger und der Intendantengruppe im DBV in Zusammenarbeit mit dem DST erarbeitet. Er gilt heute in der 1954 abgeänderten Fassung und gibt Richtlinien für die Vertragsgestaltung zwischen Träger und Intendant (vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 42 ff).

²⁾ Im Rahmen dieser "Verständigung" wird dem Träger nach herrschender Lehre weder ein Gegenvorschlags- noch Vetorecht eingeräumt (vgl. Dünnwald, Rolf, a.a.O., S. 49 ff).

mehr oder minder großen Einfluß des Verwaltungsdirektors zu rechnen, dessen zwar nur wirtschaftliches Veto letztlich jedoch auch künstlerische Konsequenzen für die Spielplangestaltung haben kann. Arbeitsrechtliche Bestimmungen, deren Einhaltung vom Persolanrat überwacht wird, hemmen gelegentlich den künstlerisch notwendigen Betriebsablauf und waren mehr als einmal Grund für eine Premierenverschiebung¹⁾. Wesentlichen Einfluß auf die Zahl der Neuinszenierungen pro Spielzeit üben die sog. "Betriebszwänge" des Theaters aus, denen sich der Intendant aufgrund der allgemeinen Praxis täglicher Vorstellungen und des daraus resultierenden starren Abonnementsystems²⁾ ausgesetzt sieht.

Diese und andere "Daten" mindern die Entscheidungsfreiheit des Intendanten erheblich. Für eine immer größer werdende Zahl von Theatern, an denen Mitbestimmungsmodelle verschiedenster Prägung erprobt werden, ist der Intendant auch formell nicht mehr die zentrale spielplangestaltende Instanz.

¹⁾ Die Einhaltung der Ruhezeiten für das künstlerische und vor allem für das technische Personal ist bei täglichen Vorstellungen und Proben das größte Problem der künstlerischen Betriebsleitung.

²⁾ Vgl. Teil 3, II, 1b (3) dieser Arbeit.

3. Das Publikum

Bereits die Tatsache der Subventionierung als solche stellt eine Einmischung des Staates in Konsumentenpräferenzen dar. Durch sie wird über den Rahmen dessen, was der Markt aufgrund der wirksamen Nachfrage ohnehin an Theaterleistungen bieten würde, Theater in weiterreichendem Maße angeboten. Hinzu kommt, daß durch die vielerorts bestehenden regionalen Theatermonopole dem Publikum ein wesentliches Merkmal seiner Souveränität fehlt, nämlich die Möglichkeit der Wahl zwischen den Angeboten konkurrierender Theaterproduzenten. Überdies unterliegt das öffentliche Theater nicht in dem Maße einem wirtschaftlichen Sanktionsmechanismus wie ein privates Theater, das aus dem Markt ausscheiden muß, wenn sein Angebot den Präferenzen des Publikums permanent zuwiderläuft.

Das alles braucht aber nicht auf ein System willkürlicher zentraler Lenkung hinauszulaufen.

Von der Bereitschaft des Intendanten hängt es ab, inwieweit den Publikumspräferenzen bei der Spielplangestaltung Rechnung getragen wird. D e n Intendanten an sich gibt es natürlich nicht, folglich wird die Bereitschaft hierzu nicht bei jedem in gleichem Maße ausgeprägt sein, doch sind die institutionellen Gegebenheiten an den Theatern so ähnlich, daß dem Intendanten kein allzu großer Ermessensspielraum bleibt. Eine allgemeine Tendenz ist also erkennbar.

In Ermangelung eines funktionsfähigen Preismechanismus und aufgrund einer relativ starren Gebührenpolitik ist vorab zu klären, welche Ersatzindikatoren zur Ermittlung der Publikumspräferenzen heranzuziehen sind. Relativ größte Aussagekraft haben die Kasseneinnahmen im Freiverkauf aus einem bestimmten Stück oder Stückgenre sowie der Platzausnutzungsgrad, ggf. die Zahl der nichtberücksichtigten Kartenwünsche, der Kartenvorbestellungen und der Abonnementumtauschkarten. Mit diesen und den Reaktionen auf die Vorstellung selbst

sind dem Intendanten ausreichend Indikatoren an die Hand gegeben, um feststellen zu können, ob ein Stück oder ein Stückgenre beim Publikum "ankommt" oder nicht.

Im Bereiche des Musiktheaters wäre eine laufende Beobachtung der Präferenzindikatoren nicht einmal notwendig, die Publikumspräferenzen sind hier schon seit Jahrzehnten transparent¹⁾. Jeder Intendant versucht zwar, durch Aufführungen mindestens einer "modernen" Oper²⁾ pro Spielzeit seinen Beitrag dazu zu liefern, daß auch eines dieser Werke ins ständige Repertoire aufgenommen wird, doch bislang ohne nennenswerten Erfolg. Dieser Versuch, das Publikum für moderne Opern zu gewinnen, ist für den Intendanten zu kaum mehr als einer Pflichtübung geworden, der er sich in vollen Bewußtsein, daß ein breiter Publikumserfolg nicht zu erwarten ist und daß das Einspielergebnis gering sein wird, unterzieht.

Schwieriger zu ermitteln ist der Einfluß des Publikums auf das Angebot im Schauspiel. Dort besteht kein seit Jahrzehnten abgestecktes und stagnierendes Repertoire wie in der Oper. Das Angebot ist dort, bis auf den Kern der stets wiederkehrenden Klassiker vielfältigem Wandel unterworfen.

Bei der Gestaltung des Angebots besonders im Schauspiel, lassen sich nicht wenige künstlerische Leiter von der Ansicht leiten, daß Theater "gegen das Publikum" zu machen sei. Dieses Ansicht braucht solange nicht für eine bewußte Mißachtung von Nachfragepräferenzen zu sprechen, als die Theaterbesucher vor der Kasse anstehen, um sich einer "Publikumsbeschimpfung" aussetzen zu dürfen. Von einer Mißachtung von Nachfragepräferenzen kann man erst dann sprechen, wenn sich die Reaktion des Publikums, wie vielerorts, an der wachsenden Zahl leerer Stuhlreihen ablesen läßt. Dann ergibt sich die Notwendigkeit der Anpassung, und es

1) Vgl. Teil 1, III, 2 dieser Arbeit.

2) Zu diesen "modernen" Opern zählen keinesfalls nur diejenigen zeitgenössischer Komponisten, sondern im weitesten Sinne auch solche verstorbener Komponisten wie Arnold Schönberg und Alban Berg, deren Werke in der 1. Hälfte dieses Jahrhunderts entstanden.

läßt sich beobachten, welcher Grad an Bereitschaft dazu auf Seiten der künstlerischen Leiter vorhanden ist.

Keine Mißverständnisse in dieser Beziehung läßt das Ergebnis einer Befragung von Intendanten und Regisseuren aufkommen, ob das Theater ein "neues Publikum braucht"¹⁾. Bereits mit der Fragestellung wird offensichtlich unterstellt, daß der Anpassungsprozeß nicht von der Angebotsseite in Gang gesetzt werden soll. Darin sind sich die Befragten, die aufgrund ihrer künstlerischen Reputation als durchaus maßstabsetzend anzusehen sind, auch einig. Uneinigkeit besteht nur darüber, ob das "alte Publikum" abzuschreiben, oder ob es noch den Strapazen einer "Bewußtseinsänderung" unterziehbar ist.

Diese Einstellung läßt sich offensichtlich weder durch Beifall noch durch handfeste Theaterskandale erschüttern. Publikumsreaktionen sind nur insoweit von Interesse, als sie Aufschluß über die Bewußtseinslage des Publikums geben.

Elitäre Vorstellungen, so z.B. einen gesellschaftlichen Bewußtseinsvorsprung zu haben oder eine stärkere Urteilsfähigkeit im ästhetischen Bereich zu besitzen, waren stets stimulierende Kraft allen künstlerischen Schaffens und lassen sich um so leichter realisieren, je unabhängiger die Spielplanverantwortlichen in materieller Hinsicht gestellt sind. Altendorf knüpft daran die Beobachtung, daß im Gefolge dieser materiellen Unabhängigkeit die Auswahl immer mehr auf Stücke mit tristem und pessimistischem Inhalt fällt. "Herzliches Lachen etwa wäre Blasphemie"²⁾.

1) "Intendanten und Regisseure antworten. Brauchen die Theater ein neues Publikum? Wo suchen und wo finden sie es?" (ohne Verfasser), Umfrage aus der Dokumentation "Theater in Deutschland", in: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 15.

2) Altendorf, Wolfgang: "Das entmündigte Publikum", Freudenstadt - Wittlensweiler, 1969, S. 23.

Damit soll nicht der Eindruck erweckt werden, daß den Theaterleitern an keinem ausverkauften Haus gelegen ist. Das Gegenteil ist der Fall. Es gibt kaum einen Intendanten, der nicht irgendwann einmal versucht hat, die Präferenzstruktur seines Publikums durch eine Befragung zu ermitteln. Doch im Gegensatz zum Unternehmer, für den das Marktforschungsergebnis stets Datum seiner Angebotsgestaltung ist, besitzt es für den Intendanten nur einen Informationswert. Seine Anpassungsbereitschaft stößt da auf ihre Grenze, wo er sich - abgesehen von den bereits genannten innerbetrieblichen Einflüssen - auch noch von Seiten des Publikums in seiner künstlerischen Autonomie beeinträchtigt fühlt. Im Bereich des Schauspiels scheint diese Grenze besonders eng gezogen zu sein.

Vollständige Anpassungsbereitschaft ist nur in bezug auf die äußeren Modalitäten des Theaterbesuchs gegeben, wie Anfangs- und Vorverkaufszeiten, Verkehrsverbindungen, Gestaltung des Programmzettels und dgl.

Selbst die Besucherorganisationen, Volksbühnen-Vereine und Theatergemeinden, spielen trotz des relativ hohen zahlenmäßigen Anteils, den ihre Mitglieder am gesamten Publikum mancher Theater stellen, keine Rolle als eine Art gegengewichtige Marktmacht. Sie versuchen zwar, je nach Verhandlungsstärke¹⁾, einen für sie möglichst geringen "Preis" auszuhandeln, sehen ihre Aufgabe aber nicht darin, als Sprachrohr gesammelter Publikumswünsche zu fungieren. Die Auswahl einer Aufführung für ihre Mitglieder liefert daher noch keine Garantie dafür, daß deren Geschmack auch getroffen wird. Als kulturelle Nachfrageorganisationen stehen sie den Wünschen ihrer Mitglieder zwar nicht völlig

¹⁾ Die Stellung einer Besucherorganisation gegenüber dem Intendanten ist um so stärker, je geringer die durchschnittliche Platzausnutzung des Theaters im freien Verkauf und Abonnement und je größer die Zahl ihrer Mitglieder ist.

indifferent gegenüber, behalten sich deren Berücksichtigung aber nur insofern vor, als diese mit ihren kulturpädagogischen Zielen in Einklang zu bringen sind. Im ökonomischen Sinn schränken sie, obwohl die Mitgliedschaft freiwillig ist, die Konsumentensouveränität ihrer Mitglieder noch weiter ein. Aber auch zur Durchsetzung ihrer kulturpädagogischen Absichten versucht keine der beiden Organisationen, mitbestimmenden Einfluß auf die Spielplangestaltung zu gewinnen¹⁾.

Aus diesem Grunde bemißt sich der einem Volksbühnen-Verein oder einer Theatergemeinde verbleibende Freiheitsgrad bei der Gestaltung des Programms für seine Mitglieder nach der Zahl der in seinem jeweiligen Einzugsbereich liegenden Theater und daraus resultierender Spielplanalternativen. Doch selbst diese Wahlmöglichkeit wurde durch die Rechtsprechung begrenzt.

Der größte Volksbühnen-Verein, die Freie Volksbühne e.V. in West-Berlin, nutzte seinen naturgemäß großen Spielraum, indem er den verschiedenen privaten und öffentlichen Theatern zu Beginn eines jeden Jahres ein unterschiedlich hohes Kartenkontingent abnahm, das zwischen 7 und 67 % der Gesamtkapazität einzelner Theater ausmachte²⁾. Bezeichnend für die Stellung der Nachfrage in unserem Theatersystem ist ein Urteil des Landgerichts Berlin, das der Klage des nur mit 7 % bedachten Privattheaters³⁾ auf Gleich-

1) In seltenen Fällen äußern mitgliedstarke Organisationen den Wunsch nach Aufnahme des einen oder anderen modernen Werkes in den Spielplan. Ein Intendant kommt diesem Wunsch in der Regel aber nur dann nach, wenn die Organisation ihm von vornherein die Abnahme eines bestimmten Kartenkontingents garantiert, damit eine Mindestzahl an Aufführungen gewährleistet ist.

2) Jeder von der Volksbühne abgenommene Platz wird vom Berliner Senat subventioniert. Die Subventionen fließen an das betreffende Theater.

3) Daß es sich beim Kläger um ein Privattheater handelte, ist unerheblich, da die Folgen des Urteils auch für öffentliche Theater von Bedeutung sein können.

stellung bei der Abnahme von Theaterplätzen mit anderen Privattheatern stattgab¹⁾. Der Verein wurde als marktbeherrschendes Unternehmen im Sinne des § 22 GWB erklärt. Als solches habe er das klagende Theater im Vergleich zu anderen Berliner Privattheatern²⁾ unterschiedlich behandelt. Auf den Einwand des Vereins, es handele sich um unterschiedliche Leistungen, sah das Gericht keine erheblichen Qualitätsunterschiede zu vergleichbaren Theatern als gegeben an, so daß es sich um gleichartige Leistungen im Sinne des § 26 GWB handelte. Die unterschiedliche Behandlung sei zudem ohne sachlich gerechtfertigten Grund vorgenommen worden. Dieser hätte sich nur aus der Zielsetzung des Vereins ergeben können. Diese bestehe aber darin, den Mitgliedern ein lebendiges Bild des Berliner Theaterlebens zu vermitteln. Eine Abneigung seiner Mitglieder gegen das klagende Theater berechtige den Verein nicht, die Abnahme weiterer Theaterplätze zu verweigern. Diese Abneigung könne eine unterschiedliche Behandlung des betreffenden Theaters nur dann sachlich rechtfertigen, wenn sie auf Umstände gegründet wäre, die den Aufgaben des Vereins zuwiderlaufen. Das aber sah das Gericht als nicht gegeben an.

Die Vereinsleitung wird, selbst wenn sie es wollte, durch dieses Urteil in der Möglichkeit beschränkt, Konzessionen an die Präferenzen der Vereinsmitglieder zu machen. Konnte die Vereinsleitung den Präferenzen vorher durch entsprechend unterschiedliche Abnahme von Kartenkontingenten Rechnung tragen, so sieht sie sich nunmehr von außen genötigt, Mit-

1) Urteil vom 24. April 1967 des Landgerichts Berlin - 160 69/65. - Vgl. auch "Theater-Besucherorganisationen als marktbeherrschendes Unternehmen" (ohne Verfasser), in: Der Betriebsberater. 23. Jg. (1968), Bd. II, S. 1177 f.

2) Das Gericht ging ohne ersichtliche Begründung von einem Markt für private und einem für öffentliche Theater aus (vgl. ebenda). Diese Abgrenzung relevanter Theatermärkte von der Trägerschaft her vermag nicht zu überzeugen. Zu der Zweckmäßigkeit einer funktionellen Abgrenzung vgl. Teil 1, III, 3a dieser Arbeit.

glieder in Stücke zu schicken, die diese gar nicht sehen wollen. Avantgardistisches Theater, um ein solches handelt es sich beim Kläger, stößt bei nur wenigen Mitgliedern der Volksbühne auf Interesse. Im Ergebnis wird damit für die Mitglieder Zwangstheater begründet.

Privattheater, die durch ihre erwerbswirtschaftliche Orientierung noch am ehesten Publikumspräferenzen Rechnung tragen müssen, erhalten so eine Abnahmegarantie, die sie bei der Angebotsgestaltung unabhängiger von den Präferenzen des Publikums macht. Auf dieses Urteil kann sich jedes Öffentliche Theater, das sich ähnlich diskriminiert fühlt, berufen.

V Die Finanzierungsstruktur

Die Finanzierung der öffentlichen Theater erfolgt aus zwei Quellen, den Betriebseinnahmen, hier vornehmlich den Gebühren aus Kartenverkauf, sowie den Subventionen der öffentlichen Hand.

1. Die Betriebseinnahmen

Die Betriebseinnahmen der Theater stammen aus dem Verkauf von Tageskarten, Abonnements, Karten an Besucherorganisationen, Schüler- und Studentenkarten, aus Garderobengebühren, Programmverkauf, Anzeigen- und Fernseherträgen sowie Gastspielen. Im Rahmen der Betriebseinnahmen aller öffentlichen Theater in der Bundesrepublik und West-Berlin, die sich in der Spielzeit 1969/70 insgesamt auf annähernd 156 Mio. DM¹⁾ beliefen, machen die Einnahmen aus Kartenverkauf (rd. 108 Mio DM) mit ca. 70 % den größten Anteil aus. Bemerkenswert ist, daß beim Kartenverkauf insgesamt die Einnahmen aus Abonnements und von Besucherorganisationen, also die von der "Dauerkundschaft" der Theater, diejenigen aus dem freien Verkauf (einschließlich Schüler- und Studentenkarten) permanent übersteigen²⁾. Abonnenten und Mitglieder von Besucherorganisationen bringen den Theatern z. Zt. annähernd 57 % der Einnahmen aus Kartenverkauf. An den meisten Theatern, gleich welcher Größenordnung, übersteigen allein schon die Einnahmen aus Abonnements die aus freiem Kartenverkauf. Das unterstreicht die Bedeutung, die Abonnement und Besucherorganisationen für die Eigenfinanzierung der Theater haben. Deren Anteil hat im Zeitablauf immer mehr zugenommen. Den überwiegenden Anteil an den übrigen Betriebseinnahmen von rd. 48 Mio. DM stellen die aus Gastspielen (rd. 25 Mio. DM)³⁾. Zu berücksichtigen ist dabei allerdings, daß diese

1) TS 1969/70, S. 49.

2) Allein von der Spielzeit 1966/67 bis zur Spielzeit 1969/70 erhöhte sich die Differenz von 11 Mio. DM auf 14,2 Mio. DM (vgl. die entsprechenden TS).

3) Zahlen für die Spielzeit 1969/70 (TS 1969/70).

Mittel nicht aus privaten, sondern aus öffentlichen Haushalten stammen, da die Vergütung eines Gastspiels nicht aus den Abendeinnahmen, sondern pauschal aus Haushaltsmitteln der betreffenden theaterlosen Stadt gezahlt wird. Da die Abendeinnahmen stets unter der Vergütung des Gastspiels liegen - die Differenz ist aus der Statistik nicht ersichtlich -, entstammt ein Teil der Betriebseinnahmen aus Gastspielen auch aus Mitteln anderer öffentlichen Hände.

2. Die Subventionen

Die Einnahmen aus Kartenverkauf zeigen zwar, mit Ausnahme der Jahre 1954 und 1968 sowie 1969, einen nach oben verlaufenden Trend, - Steigerung von 1949 bis 1969 um 177 %, seit 1957 um 77 %¹⁾ - doch sind in denselben Zeiträumen die Ausgaben auf das Sechseinhalbfache (1949-1969) bzw. Zweieinhalbfache (1957-1969) gestiegen²⁾. Das Auseinanderklaffen der Ausgaben und Eigeneinnahmen drückt sich in der Entwicklung des Einspielergebnisses aus, definiert als gesamte Betriebseinnahmen in Prozent der Betriebsausgaben, aus:

Einspielergebnis³⁾ in %

1949	1951	1953	1954	1955	1956
36,7	37,7	39,2	37,9	38,9	37,7

1957	1958	1959	1961	1962	1963
40,0	35,8	35,9	-	30,8	30,8

1964	1965	1966	1967	1968	1969 ⁴⁾
30,9	30,2	29,3	29,3	27,9	26,0

¹⁾ VTS 1949-1968, ergänzt durch TS 1969/70, S. 49.

²⁾ ebenda, S. 8. - Hierin sind allerdings auch Ausgaben für Neu- und Wiederaufbau sowie Erweiterungs- und Umbau von Theatern enthalten, allerdings nicht in voller Höhe, da die Finanzierung nicht immer über den Theater-Etat erfolgte. Bei der Berechnung des Einspielergebnisses sind Bauaufwendungen daher nicht berücksichtigt, sondern nur die Eigeneinnahmen in von Hundert der laufenden Betriebsausgaben. Die Tabelle

Von 1949 bis 1957 ist noch ein tendenzieller Anstieg zu verzeichnen, danach sank das Einspielergebnis jedoch tendenziell bis auf seinen neuerlichen Tiefpunkt von 26,0 % im Jahre 1969. Es ist jedoch darauf hinzuweisen, daß diese Werte nur Durchschnittswerte darstellen und daß sich teilweise recht erhebliche Unterschiede bei vergleichbaren Theatern ergeben¹⁾.

Die Deckung der fehlenden Mittel erfolgte durch Subventionen der Gebietskörperschaften und durch Mittel der Lotto, Toto- und Rundfunkanstalten. Insgesamt, also einschließlich der Ausgabepositionen wie Bauaufwand, die nicht auf die Betriebslast eines einzigen Jahres umgelegt werden können, sind die Subventionen von 63,349 Mio. DM im Jahre 1949 auf 485,000 Mio. DM im Jahre 1969 stetig gestiegen. Von 1959 bis 1969 ergab sich ein Wachstum von 226,6 %²⁾. Den überwiegenden Anteil der Subventionen mit 62,1 % tragen die Gemeinden (einschließlich Landkreise). Dieser Anteil ist seit 1957, von unbedeutenden Schwankungen abgesehen, auch gleichgeblieben, so daß, insgesamt gesehen, von keiner "Anziehungskraft des jeweils zentraleren Etats" gesprochen werden kann. Die Länder tragen 35,2 %, in den Rest von 2,7 % teilen sich Bund, Rundfunk/Lotto und sonstige Stellen.

4a auf S. 21 der VTS verwirrt hier etwas, da dort der Eindruck erweckt wird, als sei der Bauaufwand bei der Berechnung des Einspielergebnisses mit berücksichtigt. Das ist aber bei den dort angeführten Einspielergebnisziffern nachweislich - und zu Recht - nicht der Fall, wie ein Vergleich der Ziffern für die Jahre 1966/67/68 mit denen der jeweiligen TS, in denen die Berechnungsmethode deutlich erklärt ist, beweist.

3) VTS, Tabelle 4a, S. 21.

4) Der Wert für 1969 ist der TS 1969/70, S. 50 entnommen.

1) Deutsche Oper Berlin 19,6 %, Münchener Staatsoper 33,3 % - Bühnen der Stadt Köln 20,4 %, Württ. Staatstheater Stuttgart 37,5 % - Schiller-Theater Berlin 24,5 %, Thalia Theater Hamburg 50,1 % (TS 1969/70, S 30).

2) VTS, S. 23, ergänzt um die Werte von 1969 aus TS 1969/70, S. 49. - Von den 485,000 Mio. DM waren 444,326 Mio. DM Betriebssubventionen (TS 1969/70 ebenda). Aus der VTS ist dies für die anderen Jahre nicht ersichtlich.

TEIL 2: Begründung, Aufgaben und Erfolgsmaßstäbe einer Politik staatlicher Theaterförderung

I Zur Begründung

Bevor man einer Politik staatlicher Theaterförderung detaillierte Aufgaben zuordnet und somit schon Richtlinien für die Subventionierung aufstellt, ist vorab das Theater als staatliche Veranstaltung und damit die Subventionierung schlechthin zu begründen. Welchen Sinn hätte es bspw., der Subventionspolitik u.a. die Aufgabe zu stellen, den für das Theater schreibenden Autorennachwuchs zu fördern, ohne sich vorher klar darüber geworden zu sein, ob die Institution "Theater" überhaupt förderungswürdig ist.

Eine Ablehnung dieser Förderungswürdigkeit mit der Begründung, in den USA benötige das Theater als Teil des privaten Show-Business auch keine Subventionen, ist ebenso unhaltbar wie eine Rechtfertigung mit dem warnenden Hinweis darauf, daß man sich bei Verzicht auf staatliche Förderung der Verletzung "heiliger deutscher Theatertradition", um die uns das Ausland doch so sehr beneide, schuldig machen würde. Das Bedürfnis nach Theater kann offenbar nur z.T. über den Markt befriedigt werden, und das Traditionsargument macht das Theater zu nicht mehr als einem Objekt der Denkmalspflege. Der Versuch, Theater als staatliche Veranstaltung zu rechtfertigen, hat vielmehr von folgenden Fragestellungen auszugehen:

Als was ist das Theater anzusehen? Sicherlich nicht als eine Art Ersatzgottesdienst, wie bspw. "engagierte" Wagnerianer mit ihrer Forderung nach weihevoller Stille nach dem Schlußakt des "Parzifal"¹⁾ glauben lassen möchten, und auch nicht als Lehrveranstaltung, so z.B. in dialektischem Materialismus, von dem Anhänger eines politischen Theaters auszugehen geneigt sind, sondern ganz einfach als eine Möglichkeit der Freizeitnutzung.

¹⁾ Damit soll jedoch keineswegs etwas gegen die Subventionswürdigkeit dieser Oper gesagt sein.

Freizeitnutzung impliziert Unterhaltung, hier freilich im weitesten Sinne, in facettenreicher Form und auf unterschiedlichem Niveau. Dabei ist man geneigt, die Förderungswürdigkeit des Theaters allein mit dessen "kultureller Bedeutung" zu rechtfertigen, operiert damit jedoch mit nicht mehr als einer Leerformel, die erst mit Substanz zu füllen ist, bevor sie zur Begründung von Theatersubventionen herangezogen werden kann. Diese Substanz ist das wechselseitige Verhältnis des Theaters zu seinem Publikum.

Die Grundlage einer Rechtfertigung ist erst mit der Beantwortung der Frage gegeben, welchen gesellschaftlichen Standort das Theater einnehmen soll, um die einzelnen Komponenten des Unterhaltungsbedürfnisses zu befriedigen. Aus dieser Vielfalt heraus kann das Theater zur moralischen Anstalt werden, zum Amüsierbetrieb, zum Medium politischer Dokumentation, zum politischen Podium, zur Kultstätte bürgerlichen Sozialprestiges, zur Bildungsinstitution, zum kulinarischen Genußmittel, zum Ort ästhetischen Experiments und der Stilkritik, zur erotischen Darbietung usw.

An dieser Aufzählung läßt sich erkennen, wie facettenreich und wechselhaft Theater sich in seiner Entwicklung aufgefächert hat, und daß es sich in den Augen all derer, die nach Sicherheit und Definition verlangten, stets in einer Krise befinden mußte¹⁾.

Die Aufgabe des Trägers bei der Begründung der Subventionierung wird dadurch nicht leichter. Nicht jedes Bedürfnis nach Theater rechtfertigt eine Subventionierung²⁾. Der Träger hat zunächst zu fragen, welche Funktionen in befriedigendem Maße bereits von privaten Theatern im Einzugsbe-

1) Vgl. Hohenemser, Herbert, a.a.O., S. 53.

2) Zweifellos keine Subventionsberechtigung hätte ein Theater, das von seinem Publikum lediglich als Kultstätte bürgerlichen Sozialprestiges, also gleichsam als Paradeplatz von Nerzstolen angesehen wird.

reich des von ihm zu subventionierenden Theaters wahrgenommen werden. In den Großstädten sind es z.B. Volks- und Boulevardtheater, die mit Schwänken bzw. Komödien dem Amüsierbedürfnis entgegenkommen; in Hamburg und Berlin gibt es sogar private Operettentheater.

Eine weitere Frage ist, welche Funktionen ebenso gut, oder vielleicht sogar besser, von anderen Medien wahrgenommen oder aufgrund einer überlegenen Position im Substitutionswettbewerb in absehbarer Zeit übernommen werden können. Man wird sich fragen müssen, ob die Funktion der politischen Dokumentation, besonders, wenn sie sich mehr und mehr verwissenschaftlicht und immer weniger das Spiel erkennen läßt¹⁾, das Theater im wesentlichen ausmacht, nicht viel besser vom Fernsehen wahrgenommen wird²⁾. Nicht umsonst haben Dokumentarfernsehspiele in den letzten Jahren einen immer breiteren Raum in den Fernsehprogrammen eingenommen. Unabhängig davon wird man sich fragen müssen, ob das Theater der Konkurrenz des Fernsehens mit seinen täglichen leichten Unterhaltungsstücken zwischen 18 und 20 Uhr, mit Komödien, Volksstücken, Schwänken sowie groß angelegten Operetten, Musicals und Shows im Abendprogramm auf längere Sicht wird standhalten können. Die Subventionsberechtigung leichten Unterhaltungstheaters ist, zumal Stücke dieses Genres anhaltend rege Nachfrage zu verzeichnen haben, deshalb nicht schon in Zweifel zu ziehen; für die Zukunft ist jedoch nicht auszuschließen, daß das Theater der Substitutionskonkurrenz des Fernsehens auf diesem Gebiet unterliegt.

Mit der Beantwortung der ersten beiden Fragen ist mehr mit finanzpolitischen denn mit künstlerischen Prinzipien eine erste Auslese derjenigen Funktionen getroffen worden, auf-

¹⁾ Hohenemser charakterisiert das Theater der politischen Dokumentation sehr treffend als "Shakespeares Königsdramen minus Shakespeare" (vgl. Hohenemser, Herbert, a.a.O., S. 59).

²⁾ vgl. ebenda.

grund derer Theater als staatliche Veranstaltung nicht, oder zumindest nicht primär, zu begründen ist. Was aber bleibt als subventionswürdige Funktion des Theaters?

Solange vielfältige Erlebniserwartungen mit dem Theater verknüpft werden, ist jede Einseitigkeit der Spielpläne unvertretbar und kann es die allein subventionsbegründende Funktion des Theaters nicht geben. Es lassen sich bestenfalls zwei umfassende, wenngleich nicht stets exakt trennbare, Funktionsbereiche des Theaters nennen: die, wenn man so will, Sensibilitätsfunktion und die gesellschaftliche Funktion. In unserer Zeit, in der die Entwicklung von Naturwissenschaft und Technik dem Menschen immer weniger Raum für Illusionen läßt, in der die Hektik des Alltags den Menschen teilweise bis an die Grenze seiner psychischen Belastbarkeit treibt, kommt es dem Theater zu, die Phantasie anzuregen, zur Besinnlichkeit anzuhalten und Emotionen zu wecken, die im Alltag zu verkümmern drohen. Emotionen unterdrückt man heutzutage zwar eher, als daß man ihnen - schon gar nicht im Theater - freien Lauf läßt, doch scheint nach wie vor ein Bedürfnis vorhanden zu sein, sich z.B. vom Schicksal Mimis und der Musik Puccinis rühren, vom König Lear erschüttern sowie von Falstaff und Striase erheitern zu lassen. Es hieße, eine wesentliche Bedeutung des Theaters in der heutigen Zeit verkennen, wollte man die Emotionsfähigkeit und -bereitschaft des Publikums leugnen, dessen Phantasie unterschätzen und dessen Bedarf an Anreizen zu Besinnlichkeit sowie an Freude, Schönheit und Kontemplation als angeblich überholt abtun. Aus all dem ergibt sich die oben genannte, immer noch und vielleicht mehr denn je gültige Sensibilitätsfunktion des Theaters.

Obwohl sich aus dieser Funktion heraus bereits ein umfangreiches Repertoire verschiedenster Stückgenre sämtlicher Kunstgattungen zusammenstellen ließe, würde ein allein darauf aufbauender Spielplan den Ansprüchen des Publikums nur zum Teil entgegenkommen.

Im sog. wissenschaftlichen Zeitalter hat das Theater durch Auseinandersetzung mit der Umwelt - ohne sich in dieser Rolle zu überschätzen - auch zur gesellschaftlichen Bewußtseinsförderung seines Publikums beizutragen und damit dem heutigen, von rationaler Intelligenz bestimmten Bildungsbedürfnis nachzukommen. Dabei sind Zusammenhänge, in denen der Mensch lebt, überschaubar zu machen, um dem einzelnen zu helfen, Klarheit über sich selbst zu erlangen und sich als ein Teil in dieser Gemeinschaft eingeordnet zu erkennen und zu verstehen¹⁾. Das erfordert die Dramatisierung von Situationen, in denen der Mensch ähnlich verfangen sein könnte, in einer vielfältigen Ausdrucksskala, welche sich dem Experiment ebensowenig verschließen darf wie der Herauskristallisierung des zeitlos Gültigen aus geeigneten Stücken des historischen Repertoires. Besinnlichkeit und Phantasie geraten in den Hintergrund. Emotionen werden zwangsläufig auch hier geweckt - was wäre das Theater ohne dem -, doch ist dies nicht mehr Selbstzweck. Ziel ist vielmehr, den Zuschauer zu kritischer Reflexion anzuhalten, wobei neben den oben angeführten gesellschaftlichen Bezügen durchaus auch die Ursachen in ihm geweckter Emotionen im nachhinein Gegenstand der Reflexion sein sollen.

So verstandenes Theater gibt der Formel von der "kulturellen Bedeutung des Theaters" einen Inhalt und rechtfertigt eine Subventionierung.

Aus all dem dürfte deutlich geworden sein, daß sich nur eine Großstadt mit mehreren Theatern Spezialitätentheater leisten kann; in einer Stadt mit nur einem Theater wäre eine Spezialisierung dagegen eine künstlerisch und - wegen der daraus resultierenden Verengung des Kreises der Subventionsbegünstigten - auch finanzpolitisch unververtretbare Ein-

¹⁾ Vgl. Iden, Peter: "Ist die Struktur unserer öffentlichen Theater noch zeitgemäß?", in: Locomer Protokolle, a.a.O., S. 22, Kammerer, Georgheinrich: "Die Aufgaben des Theaters bestimmen", in: BG, 21. Jg., Nr. 2 (1969), S. 48, Richter, Karl: "Wie macht man einen Spielplan?" in: DB, Nr. 5 (1971), S. 3 f.

seitigkeit. Der für ein Theater in regionaler Monopolstellung daher zu fordernde pluralistische Spielplan impliziert keineswegs zwangsläufig all das, was ein antiquiertes Theater kennzeichnet, nämlich eine einfallslose, nach zementierten Proporzsätzen abgestimmte Spielplangestaltung mit monotoner Ausrichtung an Stückmoden ohne Reflexion über die Veränderung von Darstellungsmitteln¹⁾. Ein pluralistischer Spielplan braucht, wie im Verlauf der Arbeit noch gezeigt wird, selbst künstlerische Akzente nicht anzuschließen²⁾.

¹⁾ Vgl. Rühle, Günther: "Deutsches Theater: Zukunft und Antiquität", in: FAZ vom 18. Dezember 1968, S. 24.

²⁾ Vgl. Teil 3, II, 3c (2) dieser Arbeit.

II Die Aufgaben

Es ist ein Irrtum zu glauben, bereits mit der Schaffung weitreichender materieller Unabhängigkeit der Theater vom Spielplandiktat der Kasse sog. "Kulturtheater" zu ermöglichen und "Geschäftstheater", dessen künstlerisches Niveau durch die erwerbswirtschaftliche Orientierung angeblich zwangsläufig leidet, zu vermeiden¹⁾. Durch sinnvolle Subventionsvergabe sollen lediglich optimale Produktionsbedingungen geschaffen werden, die vielleicht eine notwendige, aber keine hinreichende Bedingung für eine niveauvolle künstlerische Entfaltung darstellen. Der künstlerische Erfolg liegt letztlich in Thalias Hand, deren Bestechlichkeit mit Mitteln der öffentlichen Hand außer Zweifel liegen dürfte.

Der Zweck der Subventionierung ist daher nur in der Erfüllung folgender Aufgaben zu sehen:

- (1) Das Schaffen zeitgenössischer Autoren und Komponisten soll Resultat künstlerischer Entfaltung sein und nicht des Anpassungszwangs an breiten Publikumsgeschmack oder gar des staatlichen Diktats. Ihre Werke sollen bei entsprechendem künstlerischem Wert²⁾ auch dann Zugang zur Bühne finden, wenn sie keinen "Kassenerfolg" versprechen. Gleichermäßen sollen überlieferte Bühnenwerke eine zeitgemäße Pflege erfahren³⁾.

1) Wer wollte bezweifeln, daß Max Reinhardt mit seinem Privattheater nicht auch künstlerisch hochstehendes Theater gemacht hat.

2) Das Urteil über den künstlerischen Wert eines Werkes obliegt jedoch in erster Linie den künstlerischen Leitern der Theater. Die Aufgabenstellung der Subventionspolitik kann unter Zugrundelegung des Prinzips künstlerischer Autonomie nicht auf dem Boden künstlerischer Werturteile erfolgen, i. d. S., daß bspw. ästhetische Maßstäbe gesetzt werden, vielleicht gar noch an Hand der Werke bestimmter Autoren und Komponisten, die für aufführungswürdig gehalten werden oder nicht.

3) Vgl. hierzu auch Nr. 17 der "Leitsätze zur Praxis städtischer Kulturpolitik vom 3. Februar 1970", in: ST, N.F., 23. Jg. (1970), S. 113.

- (2) Mit der Subventionierung soll die notwendige Bedingung für die Erreichung künstlerischer Vielfalt geschaffen werden, die sich äußern soll in der Pflege aller Kunstgattungen¹⁾, im Repertoire-Betrieb und in einem Spielplan, der der Vielfalt der Stückgenres gerecht wird.

Der Gedanke künstlerischer Spezialisierung soll jedoch dort, wo sich lohnende Ansatzpunkte einer entsprechenden Schwerpunktbildung bieten, keinesfalls vernachlässigt, sondern subventionspolitisch gefördert werden.

- (3) Dem Nachwuchs an darstellenden Künstlern ist im Engagement die Chance des Heranreifens zu geben²⁾. Anziehungspunkte für internationale Künstler sollen durch entsprechend subventionierte Häuser geschaffen werden.
- (4) Die Theater sollen regional so gestreut sein, daß unter zumutbarem Aufwand jedem die Möglichkeit zum Theaterbesuch gegeben ist. Sollten sich dabei Lücken ergeben, die mit stehenden Ensembletheatern nicht zu füllen sind, ist ein Gastspielbetrieb umliegender Theater zu fördern.
- (5) Das Theater muß allen zugänglich sein. Die Höhe der Subventionen sollte daher eine Gebührengestaltung ermöglichen, die das Theater, zumindest von dieser Seite her, zu keinem exklusiven Treffpunkt einkommensstarker Kreise macht, sondern auch finanziell weniger bemittelten Bevölkerungskreisen dessen Besuch ermöglicht.
- (6) Es muß, gerade aufgrund der dem Theater überantworteten Überlieferung historischen Repertoires, daran gelegen sein, die Jugend dem Theater zuzuführen. Das sollte durch Er-

¹⁾ Damit soll natürlich nicht gefordert werden, daß grundsätzlich jedes Theater alle Kunstgattungen zu pflegen hat; das ist schon aus finanziellen Gründen nicht möglich. Ausgegangen wird hier vielmehr von der gesamten Theaterlandschaft, in der dies gewährleistet sein soll.

²⁾ Die Gefahr der sog. "Verheizung" ist besonders bei jungen Opernkräften gegeben.

richtung von Kinder- und Jugendtheatern und durch Gebühren-
ermäßigungen (Schüler- und Studentenkarten, Jugendabonne-
ments) gefördert werden.

III Die Problematik von Erfolgsmaßstäben

Einige Aufgaben bedürfen keiner besonderen Maßstäbe laufender Kontrolle, da sie lediglich institutionelle Anforderungen an das gesamte Theatersystem beinhalten, denen bereits mit der Grundentscheidung genüge getan werden kann: Soziale Gebührengestaltung, Pflege aller Kunstgattungen, Repertoire-Betrieb, regionale Streuung. Auf die institutionellen Gegebenheiten wird bei der Untersuchung der Praxis bisheriger Finanzierungspolitik im Rahmen des dritten Teils der Arbeit eingegangen werden.

Auch was die Aufgabe der Pflege des Nachwuchses an Darstellern, Komponisten und Autoren betrifft, lassen sich kaum Maßstäbe für eine laufende Erfolgskontrolle angeben, der Art etwa, welche Anzahl von Werken zeitgenössischer Autoren und Komponisten Jahr für Jahr den Weg ins Repertoire findet. Wenn man überhaupt den Eingang ins Repertoire als Erfolgsmaßstab akzeptiert, dann wäre dieser bestenfalls für einen sehr weitgefaßten Betrachtungszeitraum anwendbar.

In diesem Zusammenhang sind nur folgende Aspekte relevant:

- Maßstäbe des Überwältigungserfolgs, speziell im Hinblick auf ihre Aussagekraft beim Vergleich mehrerer Theater,
- Maßstäbe des sozialen Streuungserfolgs,
- Künstlerische Maßstäbe.

1. Maßstäbe des Überwälzungserfolges

Bei der laufenden Erfolgskontrolle steht, da die Subventionen ja überwältzt werden sollen, die rein quantitative Erfassung der Begünstigten im Vordergrund. Der Begünstigte ist der Theaterbesucher, da ihm die öffentliche Hand zu dem, was er aus eigener Tasche beim Kauf einer Eintrittskarte bezahlt, aus Steuermitteln etwas dazugibt¹⁾. Doch auch die Theaterschaffenden sind zu den Subventionsbegünstigten zu zählen, da das Niveau ihrer Gagen durch die Subventionen höher liegt, als das ohne Subventionen der Fall wäre. Unter Umständen wird dieser Effekt der, wenn man so will, "Rentenzuschwemmung" langfristig jedoch durch eine subventionsinduzierte Ausdehnung des Angebots an Künstlern und daraus resultierendem Gagedruck gemindert. Auf dem Markt für Schauspieler läßt sich dies besonders deutlich beobachten. Im folgenden steht jedoch die Begünstigung der Besucher im Vordergrund. Für das einzelne Theater wird als quantitativer Maßstab des Überwälzungserfolges nicht die absolute Zahl der Besucher, sondern der durchschnittliche Grad der Platzausnutzung herangezogen, da die Absicht, den Kreis der Begünstigten so weit wie möglich auszudehnen und damit u.U. den Subventionsbetrag pro verkaufte Karte so weit wie möglich zu senken oder dessen Anstieg zu verringern²⁾, durch die Platzkapazität begrenzt wird.

1) Die Subvention pro Besucher beläuft sich z.Zt. auf durchschnittlich 23,-- DM, an einzelnen Theatern sogar bis zu 40,-- DM und mehr (TS 1969/70, S. 50).

2) Die Entwicklung des Subventionsbetrages pro Besucher sagt als Erfolgsmaßstab allerdings ebenso wenig aus wie die des Einspielergebnisses (Betriebseinnahmen in Prozent der Betriebsausgaben). Beiden Größen wäre - Besucherzahlen als variabel angenommen - nur unter Gültigkeit der ceteris-paribus-Annahme Erkenntniswert beizumessen. Diese Annahme ist aber nur wenig realitätsnah, da beide Maßstäbe in erster Linie durch die Kostenseite verändert werden. Beim Vergleich zweier Theater wirken sich u.U. zudem noch unterschiedliche Kostenstrukturen mindernd auf den Erkenntniswert aus.

Sieht man zunächst von all den anderen Faktoren ab, die den Grad der Platzausnutzung bestimmen, wie Gebührenhöhe, Spielplangestaltung, künstlerische Qualität, Anzahl der Vorstellungen und auch die Qualität des Platzangebotes, so läßt sich ein Vergleich der Platzausnutzungsziffern zweier Theater - obige Faktoren einmal für beide gleich unterstellt - nur durchführen, wenn das Platzangebot zum potentiellen Besucherreservoir im Einzugsgebiet des jeweiligen Theaters in Beziehung gesetzt wird¹⁾. In den Statistiken des Deutschen Bühnenvereins wird lediglich die Zahl der effektiven Besuche auf 100 Einwohner angegeben, was, isoliert gesehen, zu wenig aussagefähigen Ergebnissen führt. Die Zahl der Besuche wird dabei durch die Einwohnerzahl dividiert und mit 100 multipliziert. Zu welchen Fehleinschätzungen dies führen kann, zeigt ein Vergleich der Zahlen der Theater der Städte Stuttgart, Karlsruhe und Mannheim²⁾:

Stuttgart 111,4, Karlsruhe 144,8, Mannheim 146,4.

Wie falsch es ist, aus diesen Zahlen zu folgern, daß im Vergleich zu Stuttgart der Überwältigungserfolg in Karlsruhe und Mannheim relativ³⁾ größer ist, wird deutlich, wenn man berücksichtigt, daß der Quotient desto größer werden muß, je kleiner der Divisor (Einwohnerzahl) ist, und wenn man diesen Zahlen das nach derselben Rechenmethode ermittelte Platzangebot pro 100 Einwohner je Spielzeit entgegenhält:

¹⁾ Vgl. Rettich, Hannes: "Ist die Platzausnutzung ein Maßstab?", in: DB, Nr. 2 (1969), S. 33 f. - Mit dem zweifellos berechtigten Hinweis auf diese Notwendigkeit gerät Rettich aber zu seiner eingangs erhobenen Behauptung in Widerspruch, wonach "es selbstverständlich leichter ist, allabendlich einen ausverkauften Zuschauerraum mit 150 Plätzen vorzuweisen, als ein großes Haus mit 1.500 Plätzen zu füllen" (ebenda, S. 33). Dies kann ebenfalls nur vor dem Hintergrund einer Angebotsrelation gesehen werden, und zwar dem baulichen Platzangebot auf 1.000 Einwohner. Von daher wären nämlich gerade umgekehrt - gleiche Vorstellungszahlen vorausgesetzt - 1.000 Plätze eines einzigen Theaters in einer Stadt mit 1 Mio. Einwohnern (1,5 Plätze) leichter zu besetzen, als 150 in einer mit 25 Ts. Einwohnern (6 Plätze).

²⁾ Vgl. Rettich, Hannes, a.a.O., S. 34.

³⁾ Absolut im hier verstandenen Sinne wären lediglich die Besucherzahlen.

Stuttgart 121, Karlsruhe 214, Mannheim 168.

Der Vergleich wird dadurch erleichtert, daß man die Zahl der Besuche auf 100 Einwohner durch das Platzangebot auf 100 Einwohner dividiert. Je mehr der Koeffizient 1 annähert ist, desto geringer ist der Spielraum für eine Erhöhung der Theaterbesuche. Für Stuttgart (0,91) und Mannheim (0,86) ergeben sich danach nur geringe Steigerungsmöglichkeiten, während in Karlsruhe (0,67) noch erhebliche Steigerungsmöglichkeiten vorhanden sind. Ohne Berücksichtigung des Platzangebotes vermögen Platzausnutzungsziffern kaum etwas auszusagen¹⁾.

Die Prüfung, ob die Überwälzung unter Berücksichtigung der Platzkapazität und des Besucherreservoirs des betreffenden Theaters geglückt ist, stellt allerdings noch keinen hinreichenden Maßstab für den Subventionserfolg²⁾ dar.

1) Welche Rückschlüsse sollen z.B. aus einem Vergleich der Besucherzahlen pro 100 Einwohner zwischen Berlin (44,9) und Saarbrücken (212,0) gezogen werden (TS 1969/70, S. 30 und 32), solange das Ausmaß der jeweiligen Steigerungsmöglichkeit nicht erkennbar ist?

2) Dieser Aspekt rein fiskalischer Kontrolle fällt in den Hauptaufgabenbereich der Rechnungshöfe. Über die Problematik der Wirtschaftlichkeitsprüfung beim Theater informieren Becker, Helmut und Kluge, Alexander, a.a.O. Dabei wird aber vornehmlich die Einhaltung des Grundsatzes der Sparsamkeit bei der Haushaltsführung der Theater überprüft.

2. Maßstäbe des sozialen Streuungserfolgs

Es darf sich zwar jeder, der ins Theater geht, als Subventionsdestinatar fühlen, doch ist es trotzdem notwendig zu untersuchen, welche Bevölkerungsgruppen, unterteilt nach Altersstufe, Einkommensklasse, Bildungs- und Berufsstand sowie regionaler Zugehörigkeit tatsächlich Nutznießer der Subventionen sind. Dies um so mehr, als nur etwa 5 % der Gesamtbevölkerung Theatergänger sind; die Wahrscheinlichkeit einzelne Gruppen übermäßig zu bevorzugen, ist bei einem so niedrigen Prozentsatz groß. Da speziell Jugendliche und Angehörige niedriger Einkommensschichten in den Genuß der Subventionen kommen sollen¹⁾, ist vor allem zu ermitteln, welchen Einkommensschichten und Altersstufen die Subventionsbegünstigten angehören.

Aufschlüsse über den sozialen Streuungserfolg der Subventionierung können nur mit wissenschaftlichen Methoden durchgeführte Erhebungen liefern. Diese müßten regelmäßig in bestimmten Zeitabständen mit dem Ziel durchgeführt werden, den Trägern Aufschlüsse über die sozio-demographische Struktur des Begünstigtenkreises ihrer Subventionspolitik zu vermitteln und zugleich den künstlerischen Leitern Marktforschungsergebnisse zu liefern. In den bisher nur vereinzelt unternommenen Erhebungen wurde meist nur dem zweiten Erfordernis, speziell unter dem Gesichtspunkt der psychologischen Motivanalyse des Theaterbesuchs, Rechnung

¹⁾ Vgl. Teil 2, II dieser Arbeit.

getragen¹⁾. Die unlängst vom Soziologischen Forschungsinstitut der Universität Köln für die Bühnen der Stadt Köln durchgeführte Publikumsanalyse stellt den in jüngster Zeit einzigen wissenschaftlich ernst zu nehmenden Versuch dar, auch die sozio-demographische Struktur des Publikums zu ermitteln²⁾. Das Ergebnis der Kölner Analyse deckt sich im wesentlichen mit dem Ergebnis der von Infratest³⁾ im Jahre 1964 im Gesamtpublikum der Bundesrepublik durchgeführten Erhebung. Der weitaus überwiegende Teil des Publikums besteht danach aus Angestellten, Beamten und Selbständigen der älteren Generation und hegt traditionell-konservative (Klassiker der Oper und des Schauspiels) sowie auf leichte Unterhaltung (Operette, Musical, Komödie) ausgerichtete Geschmacksvorstellungen⁴⁾. Wenn man bedenkt, daß diese Präferenzen an nahezu allen Theatern vorherrschen und daß Präferenzen letztlich auch Ausdruck sozialer Zugehörigkeit

1) So ging es z.B. der "Psychologischen Grundlagenstudie für die Städtischen Bühnen Mainz" (erstellt vom Institut für Absatzpsychologie Roland Berger und Partner, München 1971, unveröffentlicht) nur darum, vermittels Intensivbefragung die "Gründe für die Diskrepanz zwischen weitgehender Akzeptierung des Theaters als kultureller Institution auf der einen und geringer Theateraktivität des potentiellen Besuchers auf der anderen Seite aufzuzeigen" (ebenda, S. 2). - In eine ähnliche Richtung ging die von der Forschungsgesellschaft für Markt und Verbrauch MARPLAN im Jahre 1965 durchgeführte "Marktforschung für das Theater" (im folgenden zitiert als Marplan 1965), bei der es darum ging, vermittels einer psychologischen Motivstudie bei Theatergängern und interessierten Nichttheatergängern eine optimale Werbestrategie für die Theater zu entwickeln.

2) Silberman, Alphons und Hänseroth, A.: Analyse des Kölner Theaterpublikums", Köln 1971 (unveröffentlicht).

3) "Theaterbesuch in der Bundesrepublik Deutschland", Repräsentativerhebung zum Theaterbesuch, durchgeführt von Infratest im Auftrag des DBV, 1964 (im folgenden zitiert als Infratest 1964).

4) Vgl. Silberman, Alphons und Hänseroth, A., a.a.O., S. 19 und 22; Infratest 1964, a.a.O., Tabelle 6.- Beide Erhebungen ergaben auch, daß die gehobenen Bildungsschichten stark überrepräsentiert sind (vgl. ebenda, S. 4 bzw. Tabelle 12).

sind, dann ist das Ergebnis der Kölner Analyse zumindest der Tendenz nach als repräsentativ anzusehen.

Das sollte die Träger und künstlerischen Leiter anderer Theater jedoch nicht davon abhalten, ihrerseits solche Erhebungen durchzuführen; nicht zuletzt deshalb, weil ausreichende Aufschlüsse über die Einkommensverhältnisse der Subventionsbegünstigten bisher fehlen. Es ist unverständlich, warum selbst die Kölner Analyse Aufschlüsse darüber vermissen läßt. Diese in bezug auf die Subventionsinzidenz innerhalb der verschiedenen Einkommensschichten unzureichende empirische Basis verwundert um so mehr, als Ziel einer allseits als "sozial" apostrophierten Gebührenpolitik doch gerade die Einkommensverhältnisse relativ armer Schichten sind, deren Teilhabe an Theatervorstellungen man zwar nicht aufhört, als unbedingt wünschenswert hinzustellen, deren effektive Teilhabe man jedoch bislang nicht exakt festzustellen bemüht war. Die Notwendigkeit von Erhebungen gerade in dieser Richtung stellt sich um so dringender, als einige Indizien darauf hinweisen, daß der Anteil der Bezieher relativ niedriger Einkommen am Theaterpublikum unverhältnismäßig gering ist. Die Infratest-Erhebung für das Jahr 1964, die als bislang einzige die Einkommensstruktur des Publikums zu ermitteln suchte, ergab, daß ca. 60 % der Theaterbesucher über Netto-Haushaltseinkommen von mehr als 1.000,-- DM verfügten. Diese 60 % repräsentierten aber wiederum nur 38 % der Befragten¹⁾.

1) "Theaterbesucher nach Netto-Haushaltseinkommen"
(vgl. Infratest 1964, Tabelle 14)

Basis	Gesamt 19.822	Opernbesucher 1.515
Unter 250 DM	2 %	1 %
250 bis unter 400 DM	6 %	2 %
400 bis unter 600 DM	11 %	7 %
600 bis unter 800 DM	21 %	13 %
800 bis unter 1000 DM	21 %	16 %
1000 bis unter 1250 DM	15 %	15 %
1250 bis unter 1500 DM	10 %	16 %
1500 bis unter 1750 DM	5 %	8 %
1750 bis unter 2000 DM	3 %	7 %
2000 DM und mehr	5 %	14 %

Mehr eine längst bekannte Tatsache als ein Indiz ist der unverhältnismäßig geringe Anteil der Arbeiter am Theaterpublikum¹⁾. Obwohl nicht wenige Arbeiter mehr als manche Angestellte und kleine Selbständige verdienen, weist diese soziale Schicht doch den geringsten Durchschnittsverdienst auf, und es liegt die Vermutung nahe, daß die Arbeiter den weitaus größten Teil am Kreis derer stellen, die aufgrund ihres geringen Einkommens zu den Subventionsbegünstigten zählen sollen. Institutionelle Schranken und Bildungsbarrieren, die gerade durch die im Schauspiel in den letzten Jahren verstärkt gestellten intellektuellen Anforderungen noch erhöht worden sein dürften, lassen sogar rückläufige Tendenzen vermuten.

Daß vornehmlich Angehörige einkommensstärkerer Schichten Subventionsbegünstigte sind, ließe sich u.U. auch daraus schließen, daß sich der Trend zur Bevorzugung der teuren Plätze in den letzten Jahren noch verstärkt hat²⁾. Ablesen läßt sich eine solche Entwicklung an Hand eines Vergleichs der Durchschnittsgebühr aller verfügbaren Plätze mit der der tatsächlich verkauften Plätze im Zeitablauf³⁾.

Die Tabelle wäre noch zu ergänzen mit den Werten beim Schauspiel und bei der Operette, doch ergaben sich dabei nur unwesentliche Unterschiede (vgl. ebenda). Erkenntnis-mindernd wirkt sich hierbei allerdings aus, daß innerhalb der Einkommensklassen nichts über die Besuchsisintensität bekannt ist.

1) Der Anteil der Arbeiter am Publikum der Bühnen der Stadt Köln beträgt knapp 2 % (vgl. Silbermann, Alphons und Hänseroth, A., a.a.O., S. 7) (vgl. auch Marplan 1965, a.a.O., S. 12 und Tabelle 5a im Anhang sowie Infratest 1964, a.a.O., Tabelle 13). - Selbst der in Frankfurt unternommene Versuch, das Theater in die Fabriken zu bringen, vermochte das Interesse der Arbeiter nicht zu wecken. Zu den Vorstellungen kamen vornehmlich Ingenieure und kaufmännische Angestellte (vgl. Tesch, Carl: ohne Titel, in: Loccumer Protokolle, a.a.O., S. 96).

2) VTS, S. 5.

3) Baumol-Bowen verweisen auf eine solche Untersuchung, die über mehrere Jahre hinweg an den privaten Broadway-Theatern durchgeführt wurde (vgl. Baumol, William J. und Bowen, William G., "Performing Arts - The Economic Dilemma", New York 1966, S. 279).

Einen Erkenntniswert für unsere Frage hätte das Resultat eines solchen Vergleichs nur dann, wenn es als sicher gelten kann, daß die Entwicklung der Gebührensätze im Verhältnis zur allgemeinen Preis- und Einkommensentwicklung im Zeitablauf selbst für die Einkommensschwachen zu keiner permanenten relativen Verbilligung des Theaterbesuchs geführt hat und auch jeder Theaterbesucher die seiner Einkommenshöhe "gemäße" Gebührenklasse wählt. Die erste Einschränkung muß man aufgrund der im Vergleich zur allgemeinen Einkommensentwicklung relativ konstant bleibenden Gebühren als gegeben annehmen. Inwieweit die zweite Voraussetzung gegeben ist, läßt sich nicht sagen. Hinzu kommt, daß sich bei sinkenden Besucherzahlen ein Trend zum teureren Platz auch daraus erklären läßt, daß bei gleichbleibenden Theaterbudgets privater Haushalte und weniger Besuchen pro Kopf ein teurerer Platz, selbst für die Einkommensschwachen, erschwinglich wird. All dies mindert zwar den Erkenntniswert des Indizes "Trend zum teureren Platz" in bezug auf die Einkommensverhältnisse der Nutznießer, macht es aber nicht so unbedeutend, um diesen Zusammenhang unerwähnt zu lassen.

3. Künstlerische Maßstäbe

All die bisher genannten Überwälzungsmaßstäbe - so wichtig sie speziell für den Träger sind - vermögen jedoch nur eine Teilaussage über den Subventionserfolg zu machen. Rückschlüsse auf den künstlerischen Wert des Angebots - verstanden als das einer oder mehrerer Spielzeiten - lassen sich daraus nämlich nicht ziehen. Die Versuchung liegt zwar nahe, quantitativen Maßstäben Aussagekraft auch in dieser Richtung beizumessen, doch vom hohen Platzausnutzungsgrad auf eben solchen Grad künstlerischer Qualität zu schließen, kann genau so falsch sein, wie wenn, bei anspruchsvollem Theater, der Grad künstlerischer Qualität um so höher angenommen wird, je kleiner der verbleibende Kreis "verständiger Elite" im Parkett ist. Damit soll das Publikum, wie gleich noch gezeigt wird, in bezug auf künstlerische Urteilskraft keineswegs als unmündig hingestellt werden. Solange derzeit aber leichte Unterhaltungsstücke wie Operette, Schwank und dgl. den größten zahlenmäßigen Publikumserfolg erzielen, müßte d e m Theater der größte Subventionserfolg - auch in künstlerischer Hinsicht¹⁾ - bescheinigt werden, dessen Spielplan vor allem mit Stücken dieses Genres besetzt ist, was, ohne dies näher begründen zu müssen, nicht haltbar ist. Das den künstlerischen Leitern zugestandene Recht autonomer Spielplangestaltung bedeutet nichts anderes, als daß sie den Präferenzen breiter Publikumsschichten - seien sie durch Repräsentativerhebungen auch ermittelt - nicht in vollem Umfang zu entsprechen brauchen. Unter den derzeitigen an sämtlichen Theatern nahezu gleichen Präferenzgegebenheiten läßt sich daher die Pflege zeitgenössischen Theaterschaffens - eine der erklärten Aufgaben des subventionierten

1) Zur Vermeidung von Mißverständnissen: Operette und Schwank können, wenn sie als das bewertet werden, was sie sein wollen, durchaus künstlerisch dargeboten sein und verlieren nicht schon deshalb an Qualität, nur weil sie auf das Gemüt bzw. Zwerchfell des Publikums abzielen.

Theaters - nur mit einer Verengung des Kreises der Subventionsbegünstigten erkaufen¹⁾.

Die den Subventionserfolg anzeigenden finanzwirtschaftlichen und künstlerischen Maßstäbe sind daher durchaus nicht immer gleichgerichtet. Welches Gewicht ihnen im Falle einer Diskrepanz jeweils beizumessen ist, wird im Anschluß an die Erörterung der künstlerischen Maßstäbe zu klären versucht.

Der Anwendung qualitativer Maßstäbe zur Beurteilung des Subventionserfolgs in künstlerischer Hinsicht könnte man zunächst entgegenhalten, daß künstlerischer Mißerfolg nur dann gegen den Träger wirkt, wenn dieser Mißerfolg eindeutig auf eine Subventionierung²⁾ zurückgeführt werden kann, die so schlechte Produktionsbedingungen liefert, daß schon allein deswegen künstlerisch nur mittelmäßiges Theater zustande kommt. Auch wenn ein Nachweis künstlerischen Mißerfolgs in dieser Form gegen das bestehende Theatersystem nicht zu führen ist³⁾, würde die Kontrolle des Subventionserfolgs ohne Begutachtung des künstlerischen Ergebnisses auf halbem Wege stehenbleiben. Als Kontrollobjekt soll im folgenden

1) Der im Schauspiel vorhandene Trend zur Moderne und Avantgarde hat zwar die Jugend verstärkt angezogen, doch vermochte sie die Lücke, die durch das Fortbleiben des konservativen Publikums entstand, im allgemeinen nicht ganz zu schließen. Beim Musiktheater wirkt sich die Pflege zeitgenössischer Werke noch stärker auf die Zahl der Subventionsbegünstigten aus. Die moderne Oper der 2. Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich nicht einmal bei der Jugend durchsetzen können.

2) Unter der Subventionierung seien alle damit geschaffenen institutionellen Voraussetzungen verstanden, die für die künstlerischen Leiter Daten der Produktion darstellen.

3) Dort, wo man bislang glaubte, künstlerische Mißerfolge festzustellen, hatte dies stets personelle und keine subventionspolitischen Konsequenzen. - Kritische Stimmen, vornehmlich von künstlerischer Seite, richten sich lediglich gegen das Abonnementsystem und den damit angeblich verbundenen Produktionszwang, der die Durchführung der für eine gute Inszenierung notwendigen Anzahl von Proben verhindert (vgl. hierzu Teil 3, II, 1b (3) dieser Arbeit).

der künstlerische Gesamteindruck eines Theaters im Ablauf einer oder mehrerer Spielzeiten betrachtet werden, also nicht der Wert der einzelnen Inszenierungen.

Das Problem stellt sich nicht so, daß man zu fragen hätte, was ist Kunst und demnach subventionswürdig, und das womöglich durch den Leiter der Abteilung "Kunstverständnis" im jeweiligen Kultusministerium oder Kulturdezernat entscheiden läßt. Es ist vielmehr notwendig, die rechte Auswahl und Gewichtung von Maßstäben zu finden.

Das künstlerische Niveau eines Theaters ist natürlich zu allererst - besonders beim Musiktheater¹⁾ - vor dem Hintergrund dessen finanzieller Ausstattung zu sehen. Mit der Relation zwischen Repertoire und Etat ist jedoch ein mehr institutioneller, die Grundentscheidung betreffender Aspekt berührt, der hier nicht zu behandeln ist. Im folgenden ist daher eine künstlerisch vertretbare Relation unterstellt, d.h. die Höhe des Etats entspricht der für die Pflege eines bestimmten Repertoires aus künstlerischen Erwägungen zu stellenden finanziellen Mindestanforderungen²⁾.

Wichtig für die Beurteilung des künstlerischen Niveaus eines Theaters ist, ob die angestrebten Wechselwirkungen zwischen Bühne und Publikum tatsächlich erzielt werden. Als Gradmesser des Erfolgs gilt hier das Publikum, diesmal aber weniger nach Maßgabe seines zahlenmäßigen Umfangs, sondern seiner Reaktionen; dabei darf jedoch der künstlerische Erfolg eines Theaters nicht nur an der Phonstärke stetigen Beifalls gemessen werden, sondern auch an der Intensität von Mißfallensäußerungen. Während noch im ersten Nachkriegsjahrzehnt

1) Beim Schauspiel ist das künstlerische Niveau wohl weniger vor dem Hintergrund der Etatgröße zu sehen, da die Anforderungen in bezug auf Darstellierzahl und Bühnenausstattungen ohnehin geringer sind, verstärkt durch den Trend zu Werkraum- und Studiobühne, und auch weil gute Schauspieler in viel höherem Maße zur Verfügung stehen als entsprechende Sänger.

2) Vgl. dazu Teil 3, I, 1 und II, 3b dieser Arbeit.

die Kritiker "das allzu nette deutsche Publikum" beklagten, "das sich seines Standardapplauses so gleichmäßig und fischblütig entäußere"¹⁾ und Friedrich Luft vom "Skandal der Skandallosigkeit"²⁾ sprach, hat sich der Buh-Ruf mittlerweile zur nicht einmal mehr inseriösen Publikumsreaktion emanzipiert. Ein Theater, das sich gemäß seiner subventionspolitischen Aufgabe um die Einführung von Neuem und um eine zeitgemäße Pflege des Überkommenen bemüht, wird eher von Zeit zu Zeit Anlaß zur Diskussion, ja u.U. sogar zum Skandal, bieten als ein "gefälliges Konsumtheater", das allabendlich den monotonen Beifall eines ungeweckten Publikums hervorruft. Es wäre jedoch zu einfach, wollte man das künstlerische Niveau eines Theaters an der Zahl und der Heftigkeit der ausgelösten Diskussionen unter besonderer Berücksichtigung ihrer Ausweitung zu Skandalen messen. Eine Diskussion ist zu einfach zu entfachen³⁾, als daß sie ohne Einschränkung als Maßstab künstlerischen Erfolgs dienen könnte. Kein Theater wird zwar, wenn es sich um die Durchsetzung neuer Werke und Darstellungsweisen bemüht, auf Experimente verzichten können, doch darf das Experiment dabei nicht, wie Buckwitz es einmal formulierte, zum "arroganten Selbstzweck"⁴⁾ werden. Es gibt Grenzen, die das Theater nicht überschreiten darf. Eine Grenze wäre u.E. z.B. überschritten, wenn Inhalt

¹⁾ Hensel, Georg: "Nichts kann so nützen wie ein Skandal", in: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 3.

²⁾ Luft, Friedrich, in: DIE WELT vom 10. Mai 1958 (zitiert ohne Titelangabe bei Hensel, Georg, ebenda).

³⁾ Schalla gibt z.B. ein einfaches Rezept dafür, wie mit der Inszenierung von Klassikern Skandale hervorgerufen werden können. (Vgl. Schalla, Hans: "Das Schauspiel", in: Theater bei Tageslicht, Köln 1966, S. 118).

⁴⁾ Äußerung von Buckwitz, Harry, zitiert bei Schalla, Hans, a.a.O., S. 119.

und/oder Inszenierung eines Stückes die Kritik an der Kirche so weit trieben, daß religiöse Gefühle verletzt würden, oder, wenn politisches Theater zum Tendenzbetrieb oder gar Agitationsmittel würde, das die Grenze des Spiels überschreiten und Darstellung in Aktion umschlagen ließe, wie theatralisch letztere auch sein mag.

Aussagekraft in bezug auf das künstlerische Niveau eines Theaters gewinnt der Maßstab "Theater in der Diskussion" erst dann, wenn Objekt der Diskussion weniger das einzelne Stück oder dessen Inszenierung, sondern die Art und Weise ist, in der man sich bemüht, im Zeitablauf einen eigenen Aufführungsstil zu prägen¹⁾. Bei der Vielzahl von Theatern kann natürlich nicht jedes Theater zu seinem unverwechselbaren Stil gelangen. Diejenigen Theater, denen es gelingt oder deren Bemühen bereits Aufsehen erregt, geraten in den Blickpunkt überregionalen Interesses und werden dadurch u.U. selbst zu Maßstäben der künstlerischen Beurteilung anderer Theater.

Gerade unter dem Gesichtspunkt überregionaler Ausstrahlung, die ja ihren Niederschlag vornehmlich in den Rezensionen des Feuilletonteils regional weitgestreuter Zeitungen findet, wird das Urteil des berufsmäßigen Kritikers zum weiteren Kriterium künstlerischer Effizienz. Gemindert wird der Erkenntniswert dieses Maßstabs für den Träger jedoch dadurch, daß zum einen die Kritik sich derzeit vornehmlich auf die Herstellung von, sich zudem nicht selten widersprechenden, Einzelrezensionen konzentriert, wobei die Ansichten über die dabei auszuübende Funktion

¹⁾ Ein solcher Stil kann bei einem pluralistischen Spielplan natürlich nicht kennzeichnend für alle Aufführungen des Repertoires sein; es kann sich nur um den Stil handeln, in dem ein bestimmtes Stückgenre gepflegt wird; i.d.R. wird damit eine Regie-Persönlichkeit verbunden sein.

des Kritikers überdies noch sehr unterschiedlich sind¹⁾, und es zum anderen an ausreichenden Informationen über die ideologischen, ökonomischen und zeitlichen Abhängigkeiten der Theaterkritiker fehlt²⁾. Die Kritiken könnten nur dann ein echter Maßstab künstlerischer Effektivität für die Träger sein, wenn sie verstärkt auch den künstlerischen Gesamteindruck eines Theaters im Zeitablauf, die Konzeption des Spielplans und die Engagementpolitik kritischer Würdigung unterziehen. Sie hätten dabei Entwicklungen zu analysieren, zu bewerten, ggf. Stagnation zu entlarven, Zukunftschancen zu beurteilen und Leistungsvergleiche mit anderen Theatern anzustellen. Wenn im nationalen Raum die Maßstäbe des Leistungsvergleichs, d.h. künstlerisch herausragende Theater fehlen, dann

1) Wie vielfältig und kontrovers die bestehenden Ansichten über die Funktionen der Kritik sind, analysiert Ensslin sehr präzise (vgl. Ensslin, Martin: "Der Kritiker zwischen Theater und Publikum I", in: DB, Nr. 6 (1971), S. 9 ff, 2. Teil ebenda Nr. 7, S. 13 ff). Welche Verschwommenheit in dieser Hinsicht in der Literatur stellenweise herrscht, zeigt sich an Sätzen wie: "Aufgabe des Kritikers ist es, das Theaterereignis durch Analyse und Deutung ins Allgemeingültige zu übersetzen und es dadurch in den Kreislauf der Kulturwerte einzuschalten" (Mierendorff, Martha: "Soziologie des Theaters, Theater I", in: HdSW Bd. 10 (1959), S. 375) oder darin, daß sich Kritik zu verstehen habe als "mentale Komponente im sozio-kulturellen Prozeß" (Silbermann, Alphons: "Störfaktoren zwischen Theater und Publikum", in: Loccumer Protokolle, a.a.O., S. 7).

2) Vgl. Mierendorff, Martha, a.a.O., S. 375. Es wäre z.B. interessant herauszufinden, ob der stetig anwachsende Negativismus - mindestens zwei von drei Kritiken haben einen negativen Tenor - wirklich allein auf eine Qualitätsminderung des Gebotenen zurückzuführen ist. Welche allein in der Person des Kritikers liegenden Ursachen dafür auch ausschlaggebend sein können, versucht Silbermann zu analysieren (vgl. Silbermann, Alphons, a.a.O., S. 7 f).

sollten die Kritiker auf internationale Maßstäbe verweisen und daran u.U. eine Kritik des gesamten Theatersystems anschließen¹⁾.

Eine unabhängige und sich obiger Aufgabe verpflichtet fühlende Kritik wäre für die Meinungsbildung des Trägers ein wesentlicher Faktor. Die Theaterkritiker sind dieser Aufgabe bisher jedoch, von wenigen Ausnahmen abgesehen, in nur verhältnismäßig geringem Maße nachgekommen. Der Wert der feuilletonistischen Theaterkritik als Maßstab künstlerischen Erfolgs wird daher für die Träger gemindert.

Erschwerend bei der Beurteilung des Subventionserfolgs vermag sich der Umstand auszuwirken, daß von der Kritik und der übrigen Fachwelt bescheinigter künstlerischer Erfolg nicht zwangsläufig von einem Publikumserfolg i.S. hoher Besucherzahlen begleitet sein muß²⁾. Der Träger sollte sich in einem Fall des Widerstreits künstlerischer und finanzwirtschaftlicher Maßstäbe nicht grundsätzlich davor scheuen, letzteren nur sekundäre Bedeutung beizumessen³⁾.

1) Für die Bereiche des Schauspiels und Musicals wäre aufgrund unzureichender Maßstäbe in der Bundesrepublik ein internationaler Vergleich, so z.B. mit Strehler-, Vilar- und Brook-Inszenierungen, mit Aufführungen des Ost-Berliner Ensembles bzw. der Musical-Pflege am Broadway, und dementsprechende Systemkritik durchaus angebracht.

2) Besonders augenfällig ist dies beim Schauspiel des Theaters der Stadt Bremen. Der von Hübner, Zadek, Minks u.a. entwickelte sog. "Bremer Stil" machte das Theater zwar nach Ansicht der Kritik zu einem der wenigen künstlerisch ausstrahlenden Punkte unserer Theaterlandschaft, erzielte jedoch keine zahlenmäßigen Besuchererfolge.

3) Der andere Fall - von der Kritik bescheinigtes künstlerisch minderwertiges Theater vor permanent ausverkauftem Haus - dürfte zu vernachlässigen sein. So anspruchslos dürfte im Zeitalter des Fernsehens und der Schallplatte wohl kein Publikum sein, um dies nicht zu erkennen. In solch einem Fall wird der Kritiker die Vermutung der Voreingenommenheit oder des Irrtums gegen sich gelten lassen müssen.

Wenn der Zweck der Subventionierung u.a. darin gesehen wird, vielversprechenden künstlerischen Entwicklungen eine Starthilfe zu geben ¹⁾, dann darf eine solche Entwicklung nicht schon deshalb durch personelle oder gar subventionspolitische Konsequenzen erstickt werden, weil sie dem breiten Publikumsgeschmack zuwiderläuft. Der dabei im finanzwirtschaftlichen Sinne zu zahlende Preis, nämlich Inkaufnahme eines verengten Nutznießerkreises, wird überkompensiert durch die Chance, im Fortgang dieser Entwicklung zu einer neuen Integrationsbasis von Bühne und weiteren Kreisen des Publikums zu gelangen. Eine solche Chance ist dann anzunehmen, wenn die betreffende künstlerische Arbeit nicht nur vom positiven Urteil der Kritik und der übrigen Fachwelt, sondern zumindest auch von anhaltendem Interesse des jugendlichen Publikums getragen wird. Welche "Ausreifungszeit" dem Theater für diese "Investition" zugestanden wird, d.h. ab wann der finanzwirtschaftliche Maßstab quantitativen Überwältigungserfolgs wieder gleichrangige Bedeutung gewinnen soll, ist dem verständigen künstlerischen Ermessen des Trägers vorzubehalten, wobei ökonomischer Zwang jedoch u.U. ein vorzeitiges Halt gebietet.

Aus all dem dürfte deutlich geworden sein, daß es keinen eindeutigen künstlerischen Maßstab gibt, und für den Träger folglich stets ein Unbestimmtheitsgrad bei der Beurteilung künstlerischer Qualität verbleibt. Um so schwieriger wird es daher für den Träger, eigene offizielle Kunstvorstellungen als Maßstab auszuschalten und sich anhand oben genannter Maßstäbe einen Toleranzbereich zuzugestehen, innerhalb dessen er die Verantwortung für die Bewilligung öffentlicher Mittel für das Theater zu tragen bereit ist.

¹⁾ Vgl. Teil II, 2 dieser Arbeit.

TEIL 3: Die Finanzierungsproblematik

I Die Praxis bisheriger Finanzierungspolitik und ihre Auswirkungen

1. Die grundlegende Entscheidung zur Theatersubventionierung

Nur 15 Theaterbauten hatten den zweiten Weltkrieg unverseht überstanden, mehr als 100 waren beschädigt oder zerstört. In einer historisch wohl einmaligen Phase des Theaterbaus wurden allein über 100 neue Häuser mit einem Gesamtaufwand von ca. 1,5 Mrd. DM errichtet¹⁾.

Die Tatsache jedoch, daß vielerorts Theater b a u t e n entstanden, ist weniger bedeutsam als die Art, in der sie betrieben werden: Jedes Theater wurde auf "Eigenproduktion" gestellt. Ein fest engagiertes Ensemble, bestehend aus Solisten, Orchester, Chor und Ballett, ermöglichte die Pflege zumindest dreier Kunstgattungen²⁾, Repertoire-Betrieb und tägliche Vorstellungen. Diese Betriebsform bedingte ein entsprechendes Maß an administrativ-technischer Organisation und setzte zugleich Daten für den Theaterbau, der, anders als beim reinen Gastspielbetrieb, größere Ausmaße haben mußte: mehrere Bühnen, Probebühnen, Ballettsaal, Orchesterproberaum, Chorsaal, Werkstätten, Räume für Dekorationen und Fundus sowie zahlreiche Verwaltungsräume.

Dahinter wollten selbst kleine und mittlere Städte³⁾ nicht zurückstehen. Auch die Spielpläne ihrer Theater mußten mehrere, wenn nicht gar alle Kunstgattungen umfassen. Wie sehr dabei mehr die Angebotsbreite denn künstlerische

¹⁾ Vgl. Teut, Anna: "Des Bürgers Stolz in Glanz und Pomp", in: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 9.

²⁾ Dies sind in jedem Fall Oper, Operette und Schauspiel. Aber auch wenn keine eigenständigen Ballettabende gegeben werden, unterhält jedes Musiktheater ein Ballett.

³⁾ Unter kleinen Städten werden hier diejenigen der Städtegrößengruppe C (50-100 Ts. Einwohner) und unter mittleren diejenigen der Gruppe B (100-200 Ts. Einwohner) der TS verstanden.

Qualität subventioniert wurde, zeigt sich daran, daß Oper, Operette, Musical, Ballett und Schauspiel von solchen Theatern z. Zt. mit Etats in Größenordnungen zwischen 3 und 5 Mio. DM "gepflegt" werden¹⁾. Die künstlerische Qualität, besonders im musikalischen Bereich, mußte zwangsläufig darunter leiden²⁾. Gerade in diesen Städten, außerdem in nicht weniger Städten mit 200 bis 500 Ts. Einwohnern und sogar noch größeren erwies sich das daraus resultierende Angebot im Verhältnis zur Nachfrageentwicklung immer mehr als überhöht.

Besonders augenscheinlich ist dies im Bereich des Musiktheaters, was am Beispiel der Städtischen Bühnen Dortmund und Nürnberg erläutert werden soll³⁾:

Das Angebot des Dortmunder Musiktheaters betrug in der Spielzeit 1969/70 244 Vorstellungen gleich 283.040 Plätzen. Davon wurden 85,3 % verkauft - eine im Vergleich zu anderen Theatern hohe Quote - , dabei ist jedoch zu bedenken, daß von den 244 Vorstellungen nur 146 Opernaufführungen waren, deren 138.027 Besucher 48,7 % der gesamten Platzkapazität belegten. Hinzu kamen 98 Operettenaufführungen mit 103.557 Besuchern (= 36,6 % der gesamten Platzkapazität des Musiktheaters)⁴⁾.

1) Zum Vergleich: Reine Opernhäuser, wie die in Hamburg und Berlin, verfügen gegenwärtig über Etats in Höhe von mehr als 27 Mio. DM (TS 1969/7/, S. 26f).

2) Vgl. Teil 3, II, 3b dieser Arbeit.

3) Die folgenden Zahlen stammen aus der TS 1969/70.

4) Spielhoff kommt bei seiner Rechnung für das Dortmunder Musiktheater, allerdings unter Zugrundelegung der pro Spielzeit möglichen und nicht der tatsächlichen Vorstellungszahl, zu noch gravierenderen Ergebnissen. Er unterstellt ein Angebot von 311 Vorstellungen und 360.760 Plätzen. In der Spielzeit 1968/69, von dieser geht Spielhoff bei der Gegenüberstellung der Nachfrage aus, belegten die Opernbesucher nur 33,8 % und die Besucher insgesamt (also einschl. der Operette) nur 58,4 % der gesamten Platzkapazität (vgl. Spielhoff, Alfons: "Überlegungen zur städtischen Theaterplanung", in: Loccumer Protokolle, a.a.O., S. 71 ff). Die Zugrundelegung einer höheren Vorstellungszahl erscheint im Falle eines Theaters der Dortmunder Größenordnung zwar berechtigt, doch greift Spielhoff mit 311 etwas zu hoch. Schwierigere Stücke verlangen auch Abendproben auf der Bühne, so daß 280 eine realistischere Zahl darstellt.

Das Angebot des Nürnberger Musiktheaters betrug in derselben Spielzeit 279 Vorstellungen und 406.503 Plätze, von denen 71,5 % verkauft wurden. Doch auch hier gab man nur 142 Opernaufführungen, deren 142.916 Besucher lediglich 35,1 % des gesamten Platzangebots belegten. Die Zahl der Operettenaufführungen betrug 137. (147.963 Besucher = 36,4 %)

Was ist zu folgern? Es läßt sich wohl kaum bestreiten, daß wie im Falle Dortmund, ein 100-Mann-Orchester der Tarifklasse A, ein entsprechend bezahlter Chor¹⁾, Solisten und Ballett nicht primär für die Pflege der Operette, sondern die der Großen Oper unterhalten werden. Unverhältnismäßig hoch an den Vorstellungen des Musiktheaters erscheint daher der Anteil der Operette, die hier offensichtlich eine Lückenbüßer-Funktion auszuüben hat. Da das Angebot an Opernplätzen die Nachfrage übersteigt, und mit Gebührensenkungen aufgrund der relativ unelastischen Nachfrage erfahrungsgemäß kaum Mehrnachfrage zu erreichen ist, sieht man sich offensichtlich gezwungen, in erheblichem Umfang Operette auf den Spielplan zu setzen und "Maske in Blau" von einem, wie im Falle Dortmund, philharmonischen Orchester der Klasse A spielen zu lassen.

Eine solche Untersuchung läßt sich, bis auf die einspartigen großen Opernhäuser, für alle Musiktheater in Deutschland durchführen, wobei die Resultate mit abnehmender Größe der Theater in immer stärkerem Maße für obige Behauptung sprechen. In manchen Städten übersteigt die Zahl der Operettenaufführungen sogar die der Oper²⁾.

¹⁾Die tarifliche Eingruppierung des Chors ist abhängig von der Orchester-Vergütungsklasse (TO.K.). - Das Nürnberger Orchester wird nach TO.K. B bezahlt und besteht aus 87 Mitgliedern (DBJ 1970, S. 431 f).

²⁾Das gilt, unter Zugrundelegung der Spielzeit 1969/70, für die Theater der Städte Augsburg, Kassel Mainz, Mönchengladbach, Bremerhaven, Osnabrück, Regensburg, Würzburg, Trier, Kaiserslautern, Hildesheim, Pforzheim, Gießen, Lüneburg, Hof und Coburg. In Oberhausen spielt man ausnahmslos Operette. Ungefähr die Waage halten sich Opern- und Operettenaufführungen in Essen, Bremen, Hagen, Nürnberg, Münster, Oldenburg, Saarbrücken, Heidelberg, Koblenz, Bielefeld, Flensburg. Ungefähr jede dritte Vorstellung der Musiktheater in Dortmund, Kiel, Wiesbaden, Lübeck, Krefeld, Aachen und Freiburg ist eine Operettenaufführung (TS 1969/70, S. 11 ff).

Festzuhalten ist aufgrund dieser Gegebenheiten folgendes: Die hier angesprochenen Musiktheater stellen sich schwergewichtig als leichte Unterhaltungstheater dar. Wenn man davon ausgeht, daß die Kosten einer Opernvorstellung nur wenig über denen einer Operettenaufführung liegen, dann läßt sich für diese Theater anhand der Vorstellungszahlen nachweisen, daß im Schnitt ca. 40 - 50 % der Subventionen für den musikalischen Bereich, der etwa 2/3 der Subventionen insgesamt beansprucht, der Finanzierung der Operette dienen. Eine Subventionierung der Operette ist von der subventionspolitischen Aufgabe in diesem Ausmaß - Schaffung künstlerischer Vielfalt¹⁾ - her unvertretbar. Ein hoher Anteil der Operette am Spielplan ist auch nicht mit dem anhaltend starken Publikumszuspruch und am allerwenigsten mit dem Hinweis darauf zu begründen, daß mit den Einnahmen aus "Maske in Blau" angeblich "Moses und Aron" von Schönberg "finanziert" wird. Die Mindereinnahmen aus einem relativ publikumsunattraktiven Werk muß der Intendant zwangsläufig durch Mehreinnahmen aus einer Operette ausgleichen, um das geplante Einspielergebnis zu erreichen, doch kann dies nicht darüber hinwegtäuschen, daß Operette unter den gegebenen Produktionsbedingungen ebenfalls subventioniert ist und sich nicht etwa eigenwirtschaftlich trägt.

Geht man davon aus, daß die Musiktheater für Oper ausgerüstet sind, und in deren Pflege auch ihre Hauptaufgabe liegt, so dient die Operette, bis auf die großen Häuser in München, Berlin, Hamburg, Frankfurt, Köln, Düsseldorf und Stuttgart, zur Verschleierung der Überkapazität und

¹⁾ Vgl. Teil 2, II dieser Arbeit.

des strukturellen Überangebots¹⁾.

Diese Theaterbetriebe werden von den Städten Jahr für Jahr subventioniert. Im Zuge der finanziellen Anspannung ihrer Haushalte durch andere Aufgaben erwies sich dies jedoch in den letzten Jahren als immer schwieriger. Die öffentliche Hand setzte angesichts solchen Mehrbedarfs, dem kein entsprechender Einnahmenzuwachs gegenüberstand, den Rotstift zuerst an den Kultur-Etat, speziell an den des Theaters. Eine absolute Kürzung, ja bereits eine relative Kürzung in Form der Einfrierung des Subventionsbetrags oder einer im Vergleich zum Mehrbedarf²⁾ unzureichenden Erhöhung mußte bei dem seiner Zahl nach festliegenden Personal zu Lasten des Ausstattungs- und Gästeeats und damit auch der künstlerischen Qualität gehen. Die Höhe dieser beiden Positionen stellt eine wesentliche Voraussetzung für das Erreichen künstlerischen Niveaus dar. Es ergab sich also die groteske Konsequenz, daß Kunstinstitute an der Kunst beschnitten wurden, um die Institution zu erhalten.

In einzelnen Fällen wurden Subventionen so weit gekürzt, daß ganze Kunstgattungen - aber nie die Operette - aufgegeben werden mußten. Daran ist, wohl gemerkt, weniger die Tatsache als solche zu kritisieren, als vielmehr die ursprüngliche Entscheidung für den Betrieb derjenigen Kunstgattungen, die jetzt aufgegeben wurden. Eine Stadt hätte sich kein Zeugnis kultureller Armut ausgestellt, wenn sie sich von vornherein auf Schauspiel kon-

1) Zur näheren Kennzeichnung eines strukturellen Überangebots vgl. Teil 3, II, 3a dieser Arbeit.

2) Über die Ursachen wachsenden Subventionsbedarfs vgl. Teil 3, I, 2 dieser Arbeit.

zentriert und auf ein eigenes kostspieliges Musiktheater verzichtet hätte¹⁾.

In zwei Fällen sahen sich die kommunalen Träger sogar gezwungen, durch völlige Streichung der Subventionen die Schließung ihrer Theater zu veranlassen (Rheydt, Cuxhaven).

Die sozialen Auswirkungen dieser Maßnahmen gingen weit über das gewöhnliche Maß an Arbeitsplatzrisiko hinaus, dem jeder Arbeitnehmer in einer Marktwirtschaft unterliegt. Die öffentlichen Hände haben durch ihre extensive Theaterförderungs politik nicht unwesentlich dazu beigetragen, daß heute die Zahl der Künstler, besonders bei Schauspielern so groß ist. Im Falle des schon geschilderten Ensembleabbaus verlieren Künstler ihr Engagement allein aus Gründen einer im Ansatz verfehlten und kurzsichtigen Theaterpolitik, und nicht etwa aufgrund künstlerischer Disqualifikation. Erschwerend kommt hinzu, daß nur die öffentlichen Theater ausreichende Engagementalternativen zu bieten in der Lage sind.

Seltsamerweise haben alle Städte, die gegenwärtig die Finanzlast ihrer Theater kaum mehr tragen können, ihre Förderungspolitik Anfang der 50er Jahre festgesetzt, in einer Zeit also, in der sie angesichts ihrer Finanzschwäche in den ersten "Leitsätzen zur kommunalen Kulturarbeit" des Deutschen Städtetags ermahnt wurden, nur solche Kulturaufgaben zu übernehmen, die sie finanziell bewältigen

¹⁾ Die Stadt Oberhausen liefert wohl das beste Beispiel für fehlende Theaterplanung und daraus resultierender permanente Destruktion ganzer Kunstgattungen. Als erste wurde 1964 das Ballett abgeschafft, 1967 war es die Oper, in ihrem Gefolge das Städtische Orchester, das auf eine Operettenkapelle reduziert wurde, und z. Zt. ist auch der Abbau des Schauspiels im Gespräch.

können¹⁾. In den neuen Leitsätzen von 1970 ist darüber nichts mehr zu lesen, dafür aber andeutungsweise etwas über Möglichkeiten überörtlicher Zusammenarbeit²⁾.

Damit ist ein zweiter Aspekt angesprochen, der neben einer fehlenden, weiterreichenden Theater- und Finanzplanung der Städte ursächlich für die finanzielle Krise vieler Theater ist, nämlich die unkoordiniert vorgenommene Grundentscheidung.

Das Verhältnis Theater - Stadt reduzierte sich in der Wiederaufbauphase, die bis weit in die 60er Jahre dauerte, auf die Frage, wo eine insulare Lage in einer Freifläche mit allseitiger Straßenführung im Kerngebiet einer Stadt für den optimalen Standort des Theaters zu finden war³⁾. So entstand in großstädtischen Verdichtungsgebieten ein enges Nebeneinander von Theatern, deren räumlicher Abstand durchaus in der Reichweite kommunaler Verkehrsbetriebe liegt.

Die Einhaltung des Grundsatzes kommunaler Kulturhoheit geriet erst unter dem wachsenden Haushaltsdruck ins Wanken. So zogen bspw. die Städte Mainz und Wiesbaden erst nach 20 Jahren völlig isoliert betriebener Mehrspartenbetriebe die Möglichkeit einer Zusammenarbeit in Erwägung⁴⁾.

1) Vgl. Nr. 6 der "Leitsätze zur kommunalen Kulturar-
beit vom 18./19. Januar 1952", in: ST, N.F., 5. Jg. (1952),
S. 69.

2) Überörtliche Zusammenarbeit kann der Rationalisierung
dienen und durch eine bessere Nutzung der künstlerischen
Kräfte zu einer Qualitätssteigerung führen" (Nr. 17 der
"Leitsätze zur Praxis städtischer Kulturpolitik", a.a.O.,
S. 112).

3) Vgl. Teut, Anna, a.a.O., S. 9.

4) In Entscheidungsnähe geriet diese Erwägung aber auch
erst, als die Stadt Wiesbaden gleichsam in den Subventions-
streik trat und sich für die Zukunft weigerte, ihren Sub-
ventionsanteil von 48 % an das Hessische Staatstheater wei-
terzuzahlen, und das Land Hessen es ablehnte, seinen Anteil
entsprechend zu erhöhen.

Mitschuld an dieser Entwicklung tragen die Länder, deren Subventionsvergabe an die Theater mehr an der Tradition als an der Nachfrage orientiert gewesen ist. Eine klare regionalpolitische Konzeption hätte sich hier als heilsames Korrektiv für die unkoordinierten Entscheidungen der Städte auswirken können. Statt dessen subventionieren die Länder Theater, die nur wenige Autominuten voneinander entfernt liegen, besonders, wenn sich eine Ländergrenze dazwischen schiebt, und ermöglichen durch ihren hohen Anteil an den Theatersubventionen in nicht wenigen Fällen überhaupt erst das Entstehen struktureller Überangebote.

Einzig ersichtliches Kriterium der Subventionsvergabe der Länder scheinen traditionelle Vorstellungen zu sein, da vornehmlich die Theater ehemaliger Residenzstädte und das der derzeitigen Hauptstadt subventioniert werden. Von den insgesamt 108 Mio. DM, die die Länder in der Spielzeit 1969/70 an Theater gezahlt haben - ausgenommen sind dabei Berlin, Hamburg, Bremen -, entfallen annähernd 57 Mio. DM (52,6 %) auf die Hauptstädte und 23 Mio. DM (21,3 %) auf ehemalige Residenzstädte¹⁾, deren Theater als Staatstheater geführt werden; insgesamt also 80 Mio. DM gleich 73,9 %.

¹⁾ Berücksichtigt werden hier nur die Residenzstädte, die gegenwärtig keine Landeshauptstadt sind und deren Theater eine wesentliche Subvention vom betreffenden Land erhalten, als da sind die Staatstheater Karlsruhe, Braunschweig, Oldenburg, Kassel, Coburg und das Mannheimer Nationaltheater.

Bezeichnend ist, daß sich Nordrhein-Westfalen, das Land mit den weitaus meisten Städten mit subventionierten Theatern, nämlich 21, an deren gesamten Subventionsbedarf von 133,6 Mio. DM mit 7,4 Mio. DM gleich 5,5 % nur verhältnismäßig gering beteiligt¹⁾. Davon erhält allerdings das Düsseldorfer Schauspielhaus fast die Hälfte.

Diese so überaus zurückhaltende Subventionspolitik des finanzstärksten deutschen Bundeslandes rührt daher, daß dort nur wenige Städte existieren, deren Theater als ehemalige Hoftheater traditionell "Anspruch" auf staatliche Förderung erheben können²⁾.

Damit soll keineswegs irgendeinem bestimmten Umfang finanzieller Beteiligung der Länder das Wort geredet werden. Festzustellen ist nur, daß sinnvolle Kriterien für die Theater-subventionierung bislang fehlen, und der überwiegende Teil der Ländersubventionen aus einer Gießkanne mit traditionellen Löchern fließt.

¹⁾ TS 1969/70, S. 49. Zum Vergleich einige andere Bundesländer (vgl. ebenda):

Land	Zahl der Theaterstädte	Subventionsbedarf insgesamt in Mio. DM	Länderanteil
Bayern	14	78,7	31,7 = 45,3 %
Niedersachsen	11	40,7	15,8 = 38,8 %
Baden-Württemberg	13	65,1	24,5 = 37,6 %
Schleswig-Holst.	5	18,3	5,9 = 32,2 %
Rheinland-Pfalz	5	14,7	4,5 = 30,6 %
Hessen	5	51,1	11,0 = 21,5 %

²⁾ Auf eine Anfrage des Verfassers an das Kultusministerium des Landes Nordrhein-Westfalen, warum das Land keine Staatstheater unterhalte, wurde folgendes mitgeteilt: "Im Lande Nordrhein-Westfalen gibt es keine Staatstheater, da das Land erst 1945 gegründet wurde und insofern keine Tradition hat" (Brief vom 3. Juni 1971) - Keines der übrigen Kultusministerien konnte im übrigen auf Anfrage eine befriedigende Auskunft darüber geben, nach welchen Kriterien das Land Theater subventioniert. In den meisten Antworten wurde lediglich mitgeteilt, welche Beteiligungsquoten an den einzelnen Theatern jeweils bestehen, und welche absoluten Beträge derzeit gezahlt werden.

Der Subventionspolitik ist u. a. die Aufgabe gestellt, die Gestaltung künstlerischer Vielfalt zu ermöglichen. Darunter wurde bislang offensichtlich nicht mehr verstanden, als daß vielerorts Repertoire-Theater mehrere Kunstgattungen pflegen. Subventionskriterium war nur, daß Theater gespielt wurde und weniger wie und was gespielt wurde, mit der Folge, daß statt angeblicher Vielfalt im Grunde nur Gleichförmigkeit erreicht wurde. Die Errichtung autonomen Theaters nach dem Krieg hat der sog. Provinz zwar das Odium des Provinziellen genommen und die künstlerische Arbeit stimuliert, was gerade für die Nachwuchspflege von Bedeutung ist, andererseits hat diese Autonomie aber zu einer gleichförmigen Breite geführt, der jegliche markante Sonderentwicklung fehlt. In Ballungsgebieten ist es durchaus keine Seltenheit, daß innerhalb eines Kreises mit einem Radius von nicht mehr als 10 - 20 km die Neuinszenierung einer populären Oper auf vier verschiedenen Spielplänen gleichzeitig oder zumindest innerhalb einer kurzen Zeitspanne angekündigt ist. Künstlerische Vielfalt stellt sich dann so dar, daß in der ersten nur die Solisten überzeugen, in der zweiten nur das Bühnenbild gefällt und in der dritten und vierten jeweils nur dem Dirigenten bzw. Regisseur künstlerisches Profil bescheinigt werden kann¹⁾.

Was diese Parallelität der Spielpläne angeht, läßt sich übrigens für das Schauspiel Ähnliches sagen.

Dieser Zustand wird durch die Finanzierungspraxis der Länder noch gefördert, denen offensichtlich mehr daran gelegen ist, der Theaterlandschaft ein Gesicht quantitativer als künstlerisch-qualitativer Vielfalt zu geben. Abgesehen davon wäre ein Bemühen um künstlerische Vielfalt auch dann nur sinnvoll, wenn das Publikum einen Einblick darin erhält. Doch nicht

¹⁾ Vgl. Lewinski, Wolf-Eberhard von, a.a.O., S. 2.

einmal diese Voraussetzung ist unter den gegenwärtigen Verhältnissen gegeben. Fehlende Mobilitätsanreize lassen kaum Initiative zu Gastspielen und Inszenierungsaustausch aufkommen. Die größeren unter den theaterlosen Städten¹⁾ vermögen ihrer Bevölkerung durch entsprechende Gastspielpolitik noch am ehesten einen Einblick in das bestehende Angebot zu geben, doch sind die hierfür gewährten Vergütungen so niedrig, daß solch ein Gastspiel, gemessen an den Kosten einer Vorstellung, eine Subvention der Theaterstadt an die theaterlose Stadt bedeutet²⁾ und die Bereitschaft zu Gastspielen nicht gerade fördert.

1) Zu diesen gehören u.a. Städte wie Ludwigshafen, Leverkusen, Schweinfurt, Offenbach und Solingen.

2) Vgl. Teil 3, II, 3 c, (3) dieser Arbeit.

2. Die Ursachen wachsenden Subventionsbedarfs

a) Das Theater - vornehmlich ein Dienstleistungsbetrieb

Das Theater ist zum größten Teil ein Dienstleistungsbetrieb. Der Anteil der Personalausgaben an den gesamten Betriebsausgaben¹⁾ bewegt sich innerhalb einer Bandbreite von 77 - 88 %, wobei der Anteil bei kleineren und mittleren Theatern am größten ist²⁾. 78 % der Personalausgaben sind tariflich gebunden und nur 22 % beweglich. Die laufenden tariflichen Gagen-, Gehalts- und Lohnerhöhungen werden dem Theater von der gesamtwirtschaftlichen Produktivitäts- und Preisentwicklung diktiert³⁾. Sie sind jedoch für das Theater durch Produktivitätssteigerung nicht kompensierbar. Rationalisierungsmöglichkeiten ergeben sich bestenfalls im bühnentechnischen Bereich⁴⁾, doch haben sich die erheblichen technischen Verbesserungen der Bühnen, um die sich die Theater aufgrund gestiegener inszenatorischer und bühnenbildnerischer Anforderungen bemühen mußten, keineswegs in einem Sinken des Kostenanteils für das technische Personal an den gesamten Personalkosten ausgewirkt. Im Gegenteil: Betrug dieser Anteil 1955 noch ca. 23 %⁵⁾, so ist er im Zuge der Modernisierung des bühnen-

1) "Gesamte Betriebsausgaben" sind hier verstanden als Summe von Personalausgaben und sächlichen Betriebsausgaben (vgl. die Einzelgliederung in der TS des DBV).

2) Kleinere Theater verfügen im übrigen über einen nur schmalen Ausstattungsetat, so daß die sächlichen Betriebsausgaben nicht nur absolut, sondern auch relativ niedriger liegen als bei Theatern mit größerem Etat.

3) Vgl. Baumol, William J. und Bowen, William G. a.a.O., S. 171.

4) Es ist zu beachten, daß hier vom einzelnen Theaterbetrieb in der derzeit bestehenden Theaterstruktur auszugehen ist. Inwieweit Rationalisierungsmöglichkeiten durch verschiedene Formen der Kooperation zwischen zwei oder mehreren Theatern bestehen, ist eine Frage der Rationalisierung des gesamten Systems und betrifft damit das Subventionsniveau.

5) Vgl. Mewes, Bernhard: "Die Finanznot der Theater", in: DB, Nr. 1 (1966), S. 3.

technischen Apparats auf derzeit 30 bis 35 % gestiegen; das ist insbesondere darauf zurückzuführen, daß sich der Bedarf an qualifizierten Fachkräften erhöhte. Die bühnentechnische Verbesserung hat daher keine ökonomischen Rationalisierungseffekte mit sich gebracht. In einem relativen Sinn hätte davon die Rede sein können, wenn verbesserte technische Ausstattung von wenigstens gleichbleibenden Kosten begleitet worden wäre i.S. einer Qualitätssteigerung bei gleichbleibenden Kosten. Unter dem Gesichtspunkt der Kompensation tariflich gestiegener Personalkosten wären aber Kostensenkungen notwendig gewesen, die sich durch Realisierung arbeitssparenden technischen Fortschritts und/oder bei Sinken der sächlichen Betriebsausgaben für Bühnenausstattung und Unterhaltung bühnentechnischer Anlagen hätten ergeben können, aber - wie gesagt - nicht ergeben haben.

Die laufenden Erhöhungen der Gagen, Gehälter und Löhne sind als Hauptdeterminanten des wachsenden Subventionsbedarfs von der Ausgabenseite her anzusehen.

b) Die Marktverbundenheit der Theater

Theater sind, wie Unternehmen, nach zwei Seiten mit der Außenwelt verbunden, zum einen mit dem Absatz-, zum anderen mit dem Beschaffungsmarkt. Zum Absatzmarkt hin sind sie durch die Subventionen der öffentlichen Hand in die Lage versetzt, ihre Produktion nicht nach erwerbswirtschaftlichen Gesichtspunkten ausrichten zu müssen.

Anders dagegen verhält es sich auf der Beschaffungsseite. Dort sind die Theater Mitnachfrager und üben nach Maßgabe ihrer jeweiligen Nachfrageposition Einfluß auf die Preisbildung aus. Wenn die Theater bspw. als Nachfrager von Bühnen- und Gewandausstattungsmaterial sowie von Bauleistungen für laufende Instandhaltung auftreten, können sie

sich aufgrund ihrer unbedeutenden Nachfrageposition Preiserhöhungen auf den jeweiligen Märkten nicht entziehen. Bei den sächlichen Betriebsausgaben ist das überwiegend der Fall¹⁾.

Beim technischen Bühnenpersonal (Handwerker und ungelernzte Arbeiter) können sich die Theater in öffentlicher Regie nicht den im Zuge der Arbeitsmarktverknappung für diese Berufe steigenden Effektivlöhnen anpassen, da die Tariflöhne für sie Höchstlöhne darstellen. Eine 22 %ige Theaterzulage auf den Tariflohn, die aufgrund der ungewöhnlichen Arbeitsbedingungen am Theater gezahlt wird, nimmt jedoch eine Ersatzfunktion ein. Die Anforderungen des Repertoire-Betriebs und ein fast überall festzustellender Mangel an bühnentechnischem Personal verhelfen dem Bühnenarbeiter im übrigen zu einer stattlichen Anzahl an Überstunden²⁾, die besonders durch die Arbeit an Sonn- und Feiertagen zu Buche schlagen.

Der Aspekt der Marktverbundenheit wirkt sich besonders beim künstlerischen Personal aus. Sein Anteil an den gesamten Personalkosten ist von Theater zu Theater großen Schwankungen unterworfen und bewegt sich unter Berücksichtigung von Extremwerten innerhalb einer Bandbreite von 44 - 66 %, in der Mehrzahl jedoch zwischen rd. 50 - 60 %³⁾.

¹⁾ Die sächlichen Betriebsausgaben haben einen Anteil von 14 - 20 % an den gesamten laufenden Betriebsausgaben (vgl. deren Aufgliederung in der TS des DBV). Je größer das Betriebsausgabenvolumen eines Theaters ist, desto größer ist i.d.R. auch der Anteil der sächlichen Betriebsausgaben.

²⁾ Niemand wird bspw. exakt voraussagen können, wie lange eine um 10 Uhr morgens beginnende Generalprobe dauert. Es folgt der Umbau für die Abendvorstellung, danach der Abbau, um die Bühne für eine am nächsten Morgen angesetzte Probe frei zu machen. Die Einhaltung der Ruhezeiten und nicht zuletzt die Beachtung der Vorschriften zur Betriebssicherheit werden dadurch nicht selten zum Dispositionsproblem der Theaterleitung.

³⁾ Das künstlerische Personal setzt sich zusammen aus künstlerischen Vorständen, Solisten, Orchester, Chor, Ballett sowie Masken-, Kostüm- und Bühnenbildnern.

Die musikalischen Anforderungen z. B. an einen Sänger haben sich in den letzten Jahrzehnten kaum erhöht. Die Tristan-Partitur ist die gleiche geblieben, doch sind typische Wagner-Tenöre, die einer solch exponierten Partie bei höchsten Ansprüchen gerecht werden, im Hinblick auf die gewachsene Zahl der Bühnen, auf denen eine Aufführung von Wagner-Opern künstlerisch möglich ist, relativ selten geworden. Vor dem 2. Weltkrieg haben die Spitzenkräfte an der Dresdner und Berliner Staatsoper und einmal im Jahr in Bayreuth gesungen, heute werden sie von einer viel größeren Zahl für sie bedeutsamer Bühnen umworben. Außerdem ist der Sängermarkt international offen, und der gefeierte Opernstar steht heute in Wien und Mailand ebenso auf der Bühne wie in New York oder Buenos Aires. Die Wahrnehmung solcher Marktchancen fällt den Sängern um so leichter, als ihnen die fortschreitende Entwicklung der Verkehrsverhältnisse, speziell die des Flugzeugs, entgegenkommt. Ferner wird die Nachfrage nach profilierten Opernkräften auch durch die mittleren und sogar kleinen Theater erhöht, die sich keineswegs mehr mit dem "anrühigen" Hauch der Provinz umgeben wollen und ihre künstlerische Emanzipation durch das Engagement eines Stars für ein Einzelgastspiel oder gar einen Stückvertrag zu unterstreichen suchen. Die künstlerischen Anforderungen auch des "Provinzpublikums" haben sich durch verfeinerte Rundfunk- und Schallplattentechnik und nicht zuletzt durch das Fernsehen beträchtlich erhöht. Einige Opernkräfte sind zudem auf bestimmte Komponisten, ja sogar auf einzelne Opernpartien spezialisiert. Meist zieht sich auch eine derart profilierte Sängerpersönlichkeit für einige Zeit im Jahr von der Opernbühne zurück und unternimmt eine Tournee mit Liederabenden, was für die Theater einen angebotsverknappenden Effekt darstellt.

Angebotserweiternd wirkt dagegen der Umstand, daß ein großer Teil des Bedarfs an Opernsängern durch ausländische Kräfte gedeckt wird; ohne sie wäre der Opernbetrieb in der Bundesrepublik in der derzeit bestehenden Form gar nicht aufrechtzuerhalten.

Welche Konsequenzen ergeben sich aus der konkurrierenden Nachfrage der führenden Opernhäuser, Schallplattenfirmen, Rundfunk und Fernsehen sowie der kleinen und mittleren Opernhäuser für die Gagenbildung? Zu Beginn jeder Spielzeit gibt es einen Run der einzelnen Opernhäuser auf die führenden Opernkräfte, um sie für möglichst viele Abende an sich zu binden. Jeder nur etwas überdurchschnittliche Sänger geht an mindestens zwei Opernhäusern gleichzeitig Verpflichtungen ein. Meist verpflichtet er sich an einem oder mehreren Theatern für eine bestimmte Zahl von Abenden, i.d.R. 30-40, (1. Vertragstyp) und ist an einem Theater, ebenfalls auch nur für eine bestimmte Zahl von Abenden, auf Normalvertragsbasis engagiert (2. Vertragstyp). Absolute Spitzenkräfte gehen allerdings nur Engagements unter dem ersten Vertragstyp ein oder geben lediglich Einzelgastspiele. Bei dem zweiten Vertragstyp wird die Gage auf den Monat umgerechnet und dementsprechend ausgezahlt. Nach Absolvierung des Vorstellungssolls erhält der Sänger für jede weitere Vorstellung ein vorher festgelegtes Überspielhonorar. Vielseitig umworbene Opernkräfte werden so für zusätzliche Vorstellungen gewonnen.

Doch auch schon bei den einfachen, auf Normalvertrag engagierten Ensemblemitgliedern werden an Theatern mittlerer Größenordnung von einer bestimmten Mindestzahl von Vorstellungen an solche sog. "Überspielhonore" gezahlt; dabei ist die Mitwirkung an zusätzlichen Vorstellungen jedoch obligatorisch. Hier wird mehr der Zweck verfolgt, die Absagen aus Krankheitsgründen einzudämmen¹⁾. Da Sänger-

¹⁾ Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist jedoch die Bestätigung eines Urteils des Bühnenoberschiedsgerichts durch das Bundesarbeitsgericht, wonach von einem Künstler krankheitshalber abgesagte Vorstellungen, deren Termine z.Zt. der Absage aber bereits festgelegt waren, im Rechtssinne Konkretisierung von Arbeitszeit darstellen und auf das Vorstellungssoll anzurechnen sind (Urteil des Bühnenoberschiedsgerichts vom 2.1.1969 (O.Sch. 27/67), Bestätigung des Bundesarbeitsgerichts durch Urteil vom 20.10.1969 (5 AZR 132/70).- Macht das Schule, dann wird der beabsichtigte kostensparende Zweck des Überspielhonorars wohl nicht erreicht werden.

kehlen ebenso kostbar wie anfällig sind, erfolgten vor der Einführung der Überspielhonorare Krankmeldungen bereits dann, wenn "normale" Arbeitnehmer noch ohne Bedenken ins Büro gehen. Da die Absage nicht selten erst am Tage der Vorstellung erfolgte, belasteten die dann zumeist unter Druck ausgehandelten Gastspielgagen den Etat in immer stärkerem Maße. Resultat der Einführung des Überspielhonorars war jedoch, daß fast alle Ensemblemitglieder sich um kleine und kleinste Rollen bemühten, um möglichst schnell auf ihr Vorstellungssoll und anschließend in den Genuß der Überspielhonorare zu kommen.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei prominenten Dirigenten und, mit erheblichen Einschränkungen wegen des insgesamt höheren Angebots an Künstlern, auch bei den Spitzenkräften des Schauspiels.

Diese sich überbietenden Gagenangebote und eine Fülle vertraglicher Sonderabmachungen stellen ein Wesensmerkmal des deutschen Theaters dar, das gemeinhin mit dem Begriff "Startheater"¹⁾ belegt wird und das, besonders bei mittleren und großen Theatern, den Subventionsbedarf hat beträchtlich wachsen lassen.

Die Öffentliche Hand schützt die Theater auf der einen Seite zwar vor dem Zwang, eine nach erwerbswirtschaftlichen Maximen ausgerichtete Preis- und Spielplanpolitik betreiben zu müssen; auf der Beschaffungsseite liefert sie aber, gewollt oder ungewollt, erst die Voraussetzungen für die Konstituierung einer Nachfrage, die besonders den qualifizierten Künstlern zugute kommt, sich für die Theater jedoch nachteilig auswirken kann. Die Tatsache, daß auf diesem Markt für Spitzenkräfte mit dem Fernsehen, dem Rundfunk und der Schallplattenindustrie andere potente Nachfrager auftreten, ändert nur wenig daran, daß erst die relativ große Zahl konkurrenzfähiger Theater diese Marktsituation begründete. Es soll keineswegs bestritten werden, daß konkurrierende Nachfrage nach Spitzenkräften nicht letzt-

¹⁾Vgl. die ausführliche Kennzeichnung des "Startheaters" bei Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 142 ff.

lich um der künstlerischen Erfolge willen entfaltet wird, doch ist zu bedenken, daß, im Gegensatz zur privaten Produktionswirtschaft, beim Theater die Rentabilität als Maßstab der besten Mittelverwendung fehlt. Daraus folgt, daß ein Intendant, der einen bestimmten Künstler für eine möglichst große Zahl an Abenden gewinnen will, die konkurrierenden Mitnachfrager mit einer entsprechend höheren Gage überbieten muß. Das Theater des Intendanten, der das höchste Gagenangebot abzugeben in der Lage ist, muß aber deshalb keinesfalls das höchste künstlerische Niveau repräsentieren. Eine eindeutige Beziehung zwischen künstlerischem Niveau und Subventionshöhe herzustellen, dürfte ohnehin schwerfallen. Das zeigen die wiederholt auftretenden künstlerischen Krisen relativ hochsubventionierter Häuser. Das Wettrennen um einen Star wird also vorwiegend von der Größe des Etats für künstlerisches Personal und damit letztlich von der Subventionswilligkeit des Trägers bestimmt¹⁾.

¹⁾ Bezeichnend dafür ist ein Vertrag zwischen der Hamburgischen Staatsoper AG und der Freien und Hansestadt Hamburg: "Durch Vertrag mit der Freien und Hansestadt Hamburg vom 29.1.1968 hat sich die Gesellschaft verpflichtet, ein mit den ersten Opernhäusern der Bundesrepublik mindestens gleichrangiges Musiktheater zu betreiben. Um der Staatsoper die Erfüllung dieser Verpflichtung zu ermöglichen, sollen die Zuschüsse der Freien und Hansestadt Hamburg so bemessen werden, daß der Gesamtbetrag der im Wirtschaftsplan für künstlerische Zwecke veranschlagten Ausgaben a) sich gegenüber dem jeweils vorgesehenen Wirtschaftsplan um 1.250.000 DM im Theaterwirtschaftsjahr 1968/69 und um 175.000 DM im Theaterwirtschaftsjahr 1969/70 erhöht, jedoch nicht über den Gesamtbetrag der entsprechenden Ausgaben der Deutschen Oper Berlin oder der Bayerischen Staatsoper, und zwar den höheren von beiden, hinaus, b) ab Theaterwirtschaftsjahr 1970/71 dem Gesamtbetrag der entsprechenden Ausgaben der Deutschen Oper Berlin oder der Bayerischen Staatsoper, und zwar den höheren von beiden, angeglichen ist".

c) Mangelnde Kompensation von der Seite der Betriebseinnahmen

In den Jahren nach dem 2. Weltkrieg verzeichneten die deutschen Theater einen ständig wachsenden Besucherstrom. Ausverkaufte Häuser und Abonnement-Wartelisten waren die Regel. In den Jahren 1957/58 wurde jedoch der Höhepunkt der Besucherkurve erreicht¹⁾. In den darauf folgenden Jahren ließ sich trotz gelegentlicher Schwankungen ein tendenzielles Abbröckeln des Publikumsinteresses feststellen, das bis in die Gegenwart andauert²⁾.

Hinzu kam eine von den Trägern im Verhältnis zur allgemeinen Preis- und Einkommensentwicklung verfolgte Politik niedriger Gebühren³⁾. Beides förderte das Wachstum des Subventionsbedarfs von der Einnahmeseite her.

Doch auch unabhängig von diesen beiden Faktoren wäre eine Kompensation allein der laufenden tariflich bedingten Mehrausgaben mit Gebührenerhöhungen nicht möglich. Wollte man die Gebühren bei steigenden Kosten - gleichbleibende Besucherzahl unterstellt - um den gleichen Prozentsatz wie die Kosten erhöhen, bliebe zwar das Verhältnis der durch Betriebseinnahmen gedeckten Betriebsausgaben unverändert, aber das Defizit würde absolut größer. Um es absolut zu verringern oder zumindest absolut gleichzuhalten, müßten die Gebühren in prozentual weitaus stärkerem Maße erhöht werden, als die Kosten steigen. Bei einer Erhöhung der

1) Vgl. Mewes, Bernhard: "Theaterbesucher und Theaterinteressenten", a.a.O., S. 45.

2) Über die möglichen Gründe des Besucherschwundes vgl. Rischbieter, Henning: "Erosion des Theaterpublikums", in: Theater heute, Nr. 12 (1969), S. 44 und Silbermann, Alphons, a.a.O., S. 1-13.

3) Mit dem Hinweis auf die Preis- und Einkommensentwicklung soll keine Richtschnur der Gebührenpolitik gegeben werden, sondern lediglich auf die Tatsache permanenter relativer Verbilligung des Theaters hingewiesen werden.

tariflich gebundenen Personalausgaben von bspw. 8 Mio. DM um 10 % ergeben sich Mehrausgaben in Höhe von 800 Ts. DM. Betriebseinnahmen in Höhe von bspw. 2,5 Mio. DM, eine noch günstig gewählte Relation, müßten um 32 % erhöht werden, um nur dies e i n e Loch laufenden Subventionsbedarfs zu stopfen. Die obige Annahme gleichbleibender Besucherzahlen, d.h. völlig unelastischer Nachfrage, ist bei einer Gebührenerhöhung solchen Ausmaßes wohl nicht haltbar¹⁾.

Aber auch wenn mit Mitteln der Gebührenpolitik das Wachstum des Subventionsbedarfs nicht verhindert werden kann, darf dieser Aspekt gleichwohl nicht vernachlässigt werden.

¹⁾ Eines sollte in diesem Zusammenhang allerdings nicht übersehen werden. Auch wenn eine Gebührenerhöhung bei einer Nachfrageelastizität von kleiner 1 zu Mehreinnahmen führt, kann dies nicht so positiv gewertet werden wie aus einzel- und erwerbswirtschaftlicher Sicht, da diese Mehreinnahmen mit einer Verringerung der Zahl der Subventionsbegünstigten erkauft würden. Das sollte jedoch nicht dazu verleiten, Gebührenerhöhungen selbst bei erzielbaren Mehreinnahmen grundsätzlich abzulehnen.

II Änderungsvorschläge zur Finanzierungspolitik

1. Gebührenpolitik

a) Zu den Zielen der Gebührenpolitik

Eine rationale Gebührenpolitik hat zunächst ihre Ziele festzulegen, deren Inhalt zu bestimmen und eine Rangordnung aufzustellen. Mögliche Bezugspunkte einer Gebührenfestsetzung sind Belastungsgesichtspunkte, Wirtschaftlichkeitserwägungen und die Beeinflussung des Nachfrageverhaltens.

Eine belastungsorientierte Gebührenpolitik zielt auf bestimmte finanzielle Wirkungen im Haushalt der Gebührenzahler ab¹⁾. Da ein Theaterbesuch auch der Einkommensschwachen ermöglicht werden soll, hat deren Belastbarkeit und nicht die der höheren Einkommensbezieher Richtlinie der Gebührenfestsetzung zu sein. Insofern sind bei der Gebührenfestsetzung Wirtschaftlichkeitserwägungen auszuschließen, die auf eine maximale Ausdehnung des Gebührenaufkommens um jeden Preis abzielen. Das Wirtschaftlichkeitsziel der Gebührenpolitik, das allein auf Einnahmewirkungen im öffentlichen Haushalt aus ist²⁾, läßt sich daher in unserem Fall nur insoweit verfolgen, als es mit dem sozialorientierten Belastungsziel vereinbar ist.

Bei der Beeinflussung des Nachfrageverhaltens geht es vornehmlich darum, das Publikum zu einem - kulturpolitisch erwünschten - mehrmaligen und regelmäßigen Theaterbesuch anzuhalten; auf die grundlegende Entscheidung des potentiellen Theaterbesuchers, ob er ins Theater geht oder nicht, läßt sich mit gebührenpolitischen Mitteln dagegen kaum einwirken. Die Beeinflussung des

¹⁾ Vgl. Oettle, Karl: "Ziele, Mittel und Orientierungshilfen der Gebührenpolitik", in: Der Gemeindehaushalt. 63. Jg. (1962).

²⁾ Vgl. Oettle, Karl, ebenda.

Nachfrageverhaltens in letzterem Sinn geht in viel stärkerem Maße vom Spielplan aus¹⁾. Konflikte mit den anderen, oben genannten Zielen bestehen nicht. Die Mehrmaligkeit und Regelmäßigkeit des Theaterbesuchs - vielleicht sogar noch an Tagen, die für den Freiverkauf ungünstig sind - erhöhen sogar die Wirtschaftlichkeit des Theaters. Da die Beeinflussung des Nachfrageverhaltens lediglich durch einen Mengenrabatt erfolgen soll, dessen Höhe allein die kulturellen und wirtschaftlichen Vorteile mehrmalig-regelmäßigen Theaterbesuchs auszudrücken hat, ergibt sich auch keine Unverträglichkeit zum Belastungsziel.

Aus all dem dürfte deutlich geworden sein, daß im folgenden belastungspolitische Gesichtspunkte im Vordergrund zu stehen haben; eine Rangfolge der übrigen Ziele erübrigt sich.

¹⁾ Davon scheinen selbst die Verfechter des Nulltarifs überzeugt zu sein; mit einer nachfragestimulierenden Wirkung des Nulltarifs per se argumentieren sie jedenfalls nicht (vgl. im folgenden Abschnitt).

b) Die Gebührengestaltung

(1) Gebührenerhebung statt Nulltarif

In einer Zeit wirtschaftlicher Entwicklung, in der der Werbeslogan eines privaten Unternehmens Erfolg hat, wonach "es schon immer etwas teurer gewesen ist, einen besonderen Geschmack zu haben", wird von Seiten einiger Theaterpraktiker, Kritiker, Kulturdezernenten¹⁾ und Bühnenverleger²⁾ der Nulltarif für das Theater gefordert oder zumindest für absehbare Zukunft für erwägenswert gehalten.

Aus ökonomischer Sicht wäre der Nulltarif, also die Unentgeltlichkeit einer öffentlichen Leistung trotz möglicher Anwendung des Ausschlußprinzips, nur dann zu rechtfertigen, wenn dem Einnahmeausfall auf der einen Seite eine höhere Ausgabensenkung (z.B. weniger Verkaufs- und Einlaßpersonal) oder sonstige immateriellen Vorteile auf der anderen Seite gegenüberstünden.

Auf eine Ausgabensenkung können die Verfechter des Nulltarifs kaum verweisen. Den negativen Effekt des Einnahmeausfalls versuchen sie auszugleichen, indem sie darauf verweisen, daß sich mit dem permanent sinkenden Einspielergebnis ein "Grenzwert" gezeigt habe, an dem die Eigeneinnahmen des Theaters kein

1) Deren energischer Verfechter ist Hoffmann, Hilmar: "Nulltarif", in: DB, Nr. 3 (1971), S. 2 ff.

2) Auszunehmen von der folgenden Argumentation sind die Bühnenverleger, die aus finanziellem Eigeninteresse für den Nulltarif plädieren. Gegenwärtig erhalten sie i.d.R. 10 % des effektiven Einspielergebnisses eines Stückes. Vom Nulltarif-Theater erhoffen sie eine Pauschale, die, unabhängig vom Einspielergebnis, vom Träger zu zahlen wäre. Auf diese Weise wollen sie ihre Einnahmen unabhängig von der Besucherentwicklung machen.

nennenswertes Finanzierungsmittel mehr darstellen¹⁾. Vor allem wird auf den immateriellen Vorteil verwiesen, der sich in erhöhter künstlerischer Effizienz ausdrücken soll. Mit dem Nulltarif entfielen - so heißt es - der Erfüllungszwang eines bestimmten Einspielsolls, das Abonnementsystem und der damit verbundene Produktionszwang. Man würde zum en-suite-Spielplan mit lockerem Terminplan übergehen können. Weniger Inszenierungen erlaubten längere Probenzeiten; damit ließe sich höhere Qualität erzielen, die wiederum vermehrten Publikumszuspruch bewirken würde.

Gegen dieses Projekt lassen sich, was die Stichhaltigkeit dieser Kausalkette angeht, kurzgefaßt folgende Einwände erheben:

- (1) Auf ein Operntheater sind obige Überlegungen nicht anwendbar.
- (2) Auch ein Schauspieltheater, das den Nulltarif einführt, wird gelegentlich unter Produktionszwang stehen. Selbst bei längerer Probenzeit werden Inszenierungen mißlingen und Lücken im Parkett entstehen lassen. Als bald wird eine neue Produktion nachzuschieben sein, an deren Fertigstellung dann mit Nachdruck gearbeitet werden muß. Wiederholt sich dies in einer Spielzeit, so müssen doch wieder mehr Inszenierungen als geplant herausgebracht werden, es sei denn, man findet sich damit ab, permanent vor leerem Haus zu spielen.
- (3) Auch eine gute Inszenierung, sei sie dreist einer längeren Probenzeit zuzuschreiben, braucht nicht zwangsläufig ein Publikumserfolg zu werden. Daß Stücke von Handke bislang beim breiten Publikum nicht "ankamen", liegt wohl kaum an deren Inszenie-

¹⁾ Vgl. Rühle, Günther, a.a.O., S. 24.

rungen. Insofern besteht zwischen längerer Probenzeit, besserer Qualität der Inszenierung und größerem Publikumszuspruch keine zwangsläufige Verbindung.

Außerdem ist, unabhängig von jeder Nulltarif-Überlegung, für den Normaltyp unserer Staats- und Stadttheater in regionaler Monopolstellung für keine Kunstgattung der en-suite-Betrieb eine erstrebenswerte, für die Oper nicht einmal realisierbare Alternative zum Repertoire-Betrieb. Bei Aufgabe des Repertoire-Betriebs müßte das auf längere Zeit festengagierte Ensemble aufgelöst werden. Es könnten nur noch Verträge für die Laufdauer eines Stückes abgeschlossen werden. Damit wäre dem Theater eine wesentliche Voraussetzung für das Erreichen künstlerischer Qualität genommen, nämlich die Möglichkeit zu kontinuierlicher Ensemblearbeit und, daraus resultierend, u.U. zur Entwicklung eines eigenen Stils. Außerdem wird bei konsequenter Durchführung des Nulltarif-Projekts durch die erhebliche Verringerung der Neuinszenierungen pro Spielzeit in jedem Fall kulturelle Armut erzeugt. Wird ein Stück wirklich zum Publikumserfolg, so muß derjenige, der das Stück bereits gesehen hat, u.U. monatelang auf ein neues warten. Im Falle eines Mißerfolgs tritt - wie oben schon angedeutet - eine Zwangspause ein.

Aber auch wenn eine solche gebührenpolitische Maßnahme, wie die der Einführung des Nulltarifs mit all ihren organisationsmäßigen Änderungen, zu einer nachweislich höheren künstlerischen Effektivität führen würde, müßten wegen der Mindereinnahmen von ökonomischer Seite Bedenken angemeldet werden. Die Erreichung höchstmöglichen künstlerischen Niveaus ist zwar oberstes Ziel, aber nicht um den Preis uferloser Kosten. In einer Zeit wirtschaftlicher Entwicklung, in der im privaten Bereich immer unbedenklicher höhere Preise gezahlt werden, soll die öffentliche Hand für die von ihr dargebotene Leistung "Theater"

auf ein spezielles Entgelt verzichten und sie voll aus allgemeinen Steuern finanzieren. Daß Theater von der öffentlichen Hand nicht zum Zweck der Einnahmeerzielung betrieben wird, darf nicht heißen, daß der Einnahmefeffekt¹⁾ deswegen gänzlich zu vernachlässigen ist. Der Verzicht auf Gebühren würde zusätzliche Ausgaben bedeuten. Diese zusätzlichen Ausgaben wären mit allen anderen Ausgabeposten in die Schwerpunktbildung des Trägers einzubeziehen. Z. Zt. erscheint es unwahrscheinlich, daß die Dringlichkeit dieser zusätzlichen Theater-subventionen vom Träger so hoch eingeschätzt wird und die Höhe der öffentlichen Einnahmen so üppig ist, daß der Nulltarif vertretbar erscheint.

Die Einführung des Nulltarifs für das Theater würde z. Zt. nicht mehr als die Auslösung eines Signals bedeuten, mit ähnlich fadenscheinigen Begründungen die gleichen Ansprüche in bezug auf andere öffentliche Leistungen an die angeblich omnipotente öffentliche Hand zu stellen. Anstatt in einer keineswegs abundanten Wirtschaftsgesellschaft auf unentgeltliche Theaterleistungen zu drängen, wäre es sinnvoller, durch intensivere Förderung der Publizität bekannt zu machen,

¹⁾ Die Betriebseinnahmen aller öffentlichen Theater betrugen in der Spielzeit 1969/70 155,7 Mio. DM. Das sind zwar nur 26 % der Betriebsausgaben, doch werden hier an einigen Theatern, speziell Schauspielhäusern, Werte erreicht, die über 35 % liegen, im Extremfall sogar 50 % erreichen. (TS 1969/70, S. 50 und 31).

welch relativ geringen Beitrag der einzelne Theaterbesucher für sein Theatervergnügen leistet und was die öffentliche Hand aus Steuergeldern bereits jetzt dazugibt¹⁾.

¹⁾ Welche Verstöße gegen die Subventionspublizität möglich sind, zeigt eine Frage innerhalb der Fragebogenaktion des Städtischen Theaters Mainz, mit der man vom Publikum wissen wollte, "ob es einen höheren Eintrittspreis zur Hebung des künstlerischen Niveaus zahlen würde" (vgl. "Theater - Ja! Aber wie? Bestimmen SIE mit", Fragebogenaktion der Städtischen Bühnen Mainz, Mainz 1970). Abgesehen davon, daß der Erkenntniswert der Frage ohnehin durch die Vorstellung unterschiedlicher Margen bei den Befragten gemindert wird, wird dem Publikum vorenthalten, daß nicht einmal die laufenden, tariflich bedingten Erhöhungen der Personalkosten durch Gebührenerhöhungen aufzufangen sind, geschweige denn, welche immensen und sich prohibitiv auswirkenden Gebührenerhöhungen notwendig wären, um allein durch sie das künstlerische Niveau zu heben.

(2) Zur Frage sozialorientierter Gebührengestaltung

Die Gebührenpolitik der Theater wird gemeinhin als "sozial" bezeichnet. Je niedriger die Platzkategorie, desto mehr werden über den Rahmen akustischer und optischer Qualitätsunterschiede hinaus auch soziale Aspekte berücksichtigt. Das zeigt sich besonders an den Gebühren der Theater in Städten mit über 500 Ts. Einwohnern. Der teuerste Platz beträgt i.d.R. das 5-6fache des billigsten¹⁾.

Es stellt sich die Frage, ob eine sozialorientierte Gebührenpolitik im Zeichen permanenter Wohlstandssteigerung breiter Schichten und einem allseits zu beobachtenden Trend zum teureren Platz noch notwendig ist. Bei Verneinung der Frage müßte man, ausgehend vom derzeit teuersten Platz, das Tarifverhältnis der Gebührenklassen zueinander auf akustische und optische Qualitätsunterschiede reduzieren. Die Gebühr für den teuersten Platz würde dann nur etwa das 3-4fache der Gebühr für den billigsten Platz betragen. Die Tarife der unteren Gebührenklassen würden dadurch spürbar angehoben werden. Nach dieser ein-

¹⁾ Die TS gibt die für die einzelnen Theater geltenden "höchsten und niedrigsten Kassenpreise für Sitzplätze in normalen Veranstaltungen ohne Sonderpreise für Premieren, Gastspiele usw." an, (TS 1969/70, S. 34 ff), versäumt aber darauf hinzuweisen, daß die dort angegebenen "Extrempreise" jeweils verschiedenen Gebührengruppen angehören. So werden z.B. bei Großer Oper in Köln Gebühren bis zu 32,-- DM erhoben, der billigste Platz beträgt dabei aber 6,-- DM und nicht 2,-- DM, wie in der TS angegeben. (Die 2,-- DM gehören in die Gebührengruppe der Spieloper, für die bis maximal 17,-- DM verlangt werden). Die Gegenüberstellung von 32,-- DM und 2,-- DM in der TS erweckt den Eindruck, als ob bei gleicher Vorstellung für den teuersten Platz das 16fache des billigsten verlangt wird. (Die oben genannte Gruppe von 6,-- DM bis 32,-- DM gilt allerdings nur für Sondergastspiele und Premieren und nicht, wie in der TS angegeben, für "normale Veranstaltungen" (s.o.). Für Große Oper in "normaler Veranstaltung" gibt es noch eine Zwischengruppe, in der die Gebühren von 4,-- DM bis 20,-- DM reichen). Auf die Zweckmäßigkeit solcher Gebührengruppen wird noch eingegangen.

maligen Korrektur wären die Gebühren dann nach Maßgabe der allgemeinen Preis- und Einkommensentwicklung fortlaufend zu erhöhen¹⁾.

Eine solche Überlegung ist solange verfehlt, als man das Postulat, daß Theater allen Teilen der Bevölkerung zugänglich sein soll, aufrechterhält, und es nachweislich Bevölkerungskreise gibt, die an der allgemeine Einkommensentwicklung gar nicht oder nicht in vollem Umfang partizipieren, so daß sich für diese Theater bei jeder Gebührenerhöhung nicht nur absolut, sondern u.U. sogar relativ verteuern würde.

Es liegen zwar derzeit keine Informationen darüber vor, welchen Anteil diese Bevölkerungskreise am aktuellen Publikum stellen, aber wenn dieser auch gering sein sollte, wäre für eine sozialorientierte Gebührenpolitik einzutreten; nicht zuletzt mit Rücksicht auf das zu gewinnende potentielle Publikum.

Diskutabel bleibt lediglich die Art, in der man z. Zt. die sozialorientierte Gebührenpolitik betreibt. Die Politik krankt besonders bei den großstädtischen Theatern an ihren Extremen.

Für die untersten Platzkategorien gelten dort im Freiverkauf z.T. Tarife, die das Eintrittsgeld zu nicht mehr als einer Anerkennungsgebühr machen. Gebühren in Höhe von 2,-- DM lassen sich nur für die schlechtesten Plätze solcher Theater rechtfertigen, deren veraltete Bauweise nur eine Teilansicht der Bühne vermittelt. Bei modernen Opernhäusern, wie bspw. in Köln und Berlin, gerät eine Gebühr von 2,-- DM bzw. 2,80 DM jedoch in die

¹⁾ Eine solche Orientierung empfiehlt der "Gesprächskreis Theater" (vgl. Empfehlungen des Gesprächskreises Theater, November 1967 (unveröffentlicht), S. 3).

Nähe eines Nulltarifs¹⁾. Wenn schon Gebühren erhoben werden, dann sollte deren Höhe auch im untersten Bereich ein Mindestmaß an Spürbarkeit gewährleisten. Das braucht den sozialpolitischen Absichten keineswegs zu widerlaufen. Theater, an denen die unterste Gebühr kaum mehr als eine Anerkennungsgebühr ist, sollten, je nach Größe, den Tarif auf mindestens 3,50 DM bis 5,-- DM anheben.

Auf einer solchen Grundstufe wäre dann allein nach Maßgabe optischer und akustischer Qualitätsunterschiede der einzelnen Platzkategorien das Tarifsysteem von unten her aufzubauen²⁾. Die derzeit bestehenden Tarife der oberen Gebührenklassen würden dann entsprechend gesenkt werden. Die Gebühr für den teuersten Platz würde dann - wie oben schon gesagt - ungefähr das 3-4fache der Gebühr für den billigsten Platz betragen. Wie ist ein solches Vorgehen zu begründen?

In der Praxis bisheriger sozialorientierter Gebührenpolitik wurde die Tarifierung offensichtlich von oben durchgeführt und die Gebühr der besten Plätze gerade einiger Großstadttheater so hoch festgesetzt, daß diese nicht nur für die unteren, sondern auch für die mittleren Einkommensschichten prohibitiv i.d.S. wirken mußten, daß diese Plätze auch bei der Absicht, "sich einmal einen besseren Platz leisten zu wollen", unerschwinglich

1) Es sind durchaus nicht nur wenige soziale Renommierplätze, für die solch niedrige Gebühren erhoben werden.

2) Außerdem wären die vornehmlich beim Musiktheater bestehenden Gebührengruppen für Premieren, Gastspiele, Große Oper und Spieloper - mit Ausnahme der Operette (zur Begründung vgl. Teil 3, II, 1b (4)) - abzuschaffen. Es ist nicht einzusehen, warum der Einkommensschwache für eine Wagner-Oper mehr zahlen soll als für eine Lortzing-Oper, wenn daran gelegen ist, daß er beide sehen und auch der Besuch einer Premiere oder eines Prominenten-Gastspiels für ihn erschwinglich sein soll.

wurden - vor allem dann, wenn man bedenkt, daß der Theaterbesuch überwiegend paarweise erfolgt und die doppelte Gebühr meist aus einem Einkommen zu tragen ist.

Die Höhe des Eintrittsgeldes hat zwar ihre Rolle als Maßnahme zur Sicherung der ursprünglich höfischen und danach bürgerlichen Exklusivität des Theaters seit der Jahrhundertwende ausgespielt, nachdem die Volksbühnenbewegung auch den Einkommensschwachen den Theaterbesuch erschwinglich machte, doch hat die derzeitige Gebührenpolitik mancher Theater durch ihre Spitzentarife wiederum zu einer Teilexklusivität geführt. Diese läßt sich im Freiverkaufsbereich weder damit rechtfertigen, daß auch der Einkommensschwächere ja via Volksbühne und - wenn praktiziert - Rollsystem in den Genuß auch solcher Plätze kommen kann, noch durch den hier offenbar vorherrschenden sozialen Umverteilungsgedanken, daß durch die Ausnutzung des Snob-Appeals die "Reichen" für die "Armen" mitbezahlen. (Anders lassen sich Spitzengebühren bis zu 47,-- DM¹⁾ im "normalen" Freiverkauf nicht erklären.)

Erstens dürfen solche Plätze für Einkommensschwächere nicht nur durch Koalitionszwang erreichbar sein, und zweitens ist der Preis solcher Umverteilungsabsichten, nämlich eine soziale Diskriminierung, zu hoch. Die besseren Plätze sollen nicht als Logen auszubeutender Eitelkeit angesehen werden, sondern als Orte, deren optische und akustische Gegebenheiten den Kunstgenuß am besten gewährleisten. Die Möglichkeit, auf diesen Plätzen zu sitzen, sollte bei einem überwiegend aus öffentlichen Mitteln finanzierten Institut wie dem des Theaters auch für diejenigen Angehörigen mittlerer und unterer Einkommensschichten bestehen, deren Präferenzen für das Kunsterlebnis "Theater" so groß ist, daß sie bereit sind, einen überdurchschnittlichen Preis für

¹⁾ Das ist die Gebühr für den teuersten Platz an der Deutschen Oper Berlin. (TS 1969/70, S. 34).

den Theaterbesuch zu zahlen. Dazu bedarf es für sie erschwinglicher Gebühren.

Wenn die Höhe der Eigeneinnahmen für die Theater eine Existenzfrage wäre, könnte man die derzeitige Gebührenpolitik an ihrem oberen Extrem sicherlich eher rechtfertigen, als unter den gegebenen Finanzierungsbedingungen. Es ist im übrigen nicht einmal sicher, daß Gebührensenkungen unbedingt zu Mindereinnahmen führen müssen. Es ist zwar wenig wahrscheinlich, daß Gebührensenkungen potentielle zu aktuellen Nachfragern machen, doch werden Gebührensenkungen innerhalb des aktuellen Publikums, ausreichend vorhandene Kapazität in diesen Platzkategorien vorausgesetzt, dem Trend zum besseren Platz u.U. entgegenkommen.

Was die laufende Gebührenpolitik angeht, so wurde schon angedeutet, daß unter sozialpolitischem Aspekt, wegen des relativen Verteuerungseffektes bei manchen Gruppen, Gebührenerhöhungen nicht Zug um Zug mit Einkommenssteigerungen durchgeführt werden können. Eine Erhöhung wäre dann am Platz, wenn der "relative Preis" für einen Theaterbesuch so spürbar sinkt, daß die Gebühr im untersten Bereich wieder nulltarifähnlich würde.

Die Ausführungen haben gezeigt, daß das gebührenpolitische Ziel der wirtschaftlichen Belastbarkeit¹⁾ hier nicht i.S. einer maximalen Ausschöpfung der Präferenzen der Einkommensstärksten interpretiert werden darf, sondern daß Ausgangspunkt aller gebührenpolitischen Überlegungen die wirtschaftliche Belastbarkeit der Einkommensschwächsten zu sein hat. Wenn man das kulturpolitische Ziel des "Theater für alle" ernst nimmt, hat dies im gesamten Tarifbereich zu gelten. Der Einwand, daß der "Reiche" seinen guten Platz nun noch billiger bekommt, ist zwar nicht von der Hand zu wei-

¹⁾ Vgl. Teil 3, II, 1a dieser Arbeit.

sen, wird aber aufgewogen durch den kultur- wie sozialpolitisch positiven Effekt, daß auch für den "Ärmeren" ein solcher Platz erschwinglich wird.

Eine besondere Stellung innerhalb der sozialen Gebührengestaltung nimmt der von den Mitgliedern der Volksbühnen Vereine zu zahlende "Einheitspreis" ein. Seine Höhe ist, verglichen mit der Mindestgebühr der derzeit untersten Gebührengruppe im Freiverkauf, recht unterschiedlich. An den Opernhäusern Berlins und Hamburgs liegt er noch um 2,-- bis 4,-- DM darüber, an der Münchener Staatsoper sogar um rd. 7,-- DM. Mit abnehmender Größenordnung der Theater nähert er sich immer stärker der Mindestgebühr an, in nicht wenigen Fällen wird sie sogar unterschritten. Der "Einheitspreis" liegt also an den meisten Theatern erheblich unter der durchschnittlichen Gebühr im Freiverkauf.

Diese - über die im unteren Bereich ohnehin soziale Bemessung der Freiverkaufsgebühren hinausgehende - Ermäßigung erscheint aus zweierlei Gründen fraglich. Diejenigen gesellschaftlichen Schichten, um deren kulturelle Emanzipation willen die Volksbühnenbewegung einstmals ins Leben gerufen wurde, haben das Theater immer noch nicht für sich gewonnen. Bei ihrem heute erreichten Grad an Selbstbehauptung in anderen Lebensbereichen würden jene Schichten heute auch kaum mehr des Rückhalts einer vereinsmäßigen Organisation bedürfen, um über geschlossene Vorstellungen und noch stärker verbilligte Karten den Weg ins Theater zu finden. Die Volksbühnen-Ermäßigung, durch die bspw. "heute" in der Deutschen Oper Berlin ein Generaldirektor auf einem Platz für 47,-- DM sitzt, auf dem "morgen" ein Mitglied der Volksbühne für 5,30 DM sitzt,

kann man lediglich als eine Art sozialen Ausgleichs innerhalb dieser Platzkategorien rechtfertigen¹⁾.

Bedenklich erscheint dabei aber, und das ist der zweite Einwand, daß der oben zitierte Generaldirektor "übermorgen" selbst dieses Volksbühnenmitglied sein kann; denn es gibt keine wirksame Kontrolle der Einkommensverhältnisse der Volksbühnenmitglieder. Von einem Verein, der aufgrund der Bedürftigkeit seiner Mitglieder mehr Subventionen erwartet, als für den "normalen" und u.U. nicht minder bedürftigen Theaterbesucher im Freiverkauf gezahlt werden, muß ein Nachweis über die sozialen Verhältnisse seiner Mitglieder erwartet werden.

Das soll aber nicht heißen, daß der "Einheitspreis", solange die Volksbühnen Vereine diesen für zeitgemäß halten, grundsätzlich - ohne Ermäßigung - auf das Niveau der gewogenen Durchschnittsgebühr im Freiverkauf anzuheben sei. Die Volksbühne war und ist mehr als eine bloße Verteilerstelle für verbilligte Theaterkarten. Mit ihrer kultur-pädagogischen Arbeit leistet sie derzeit wohl als einzig maßgebliche Institution einen Beitrag zur Integration von Bühne und Publikum. In ihrer Funktion als Werbungsträger für das Theater und mit der garantierten Abnahme einer bestimmten Anzahl von Vorstellungen erhöht sie außerdem dessen Wirtschaftlichkeit.

Aus kulturellen wie wirtschaftlichen Gründen rechtfertigt sich daher eine Ermäßigung. Diese sollte u.E. nach der oben vorgeschlagenen sozialtariflichen Umgestaltung

¹⁾ Diese Relation wird bei den qualitativ schlechteren Plätzen allerdings mehr und mehr entschärft. Bei den Plätzen im unteren Extrem liegt der "Einheitspreis" sogar über der Gebühr im Freiverkauf. Das aber ist ein vergleichsweise geringer Nachteil, den die Volksbühnen Vereine durch ihr Festhalten am Prinzip des "Einheitspreises" selbst zu vertreten haben.

so bemessen sein, daß der "Einheitspreis" nicht unter der Hälfte und nicht über zwei Drittel des gewogenen Durchschnitts der Freiverkaufsgebühren liegt. Die Ermäßigung innerhalb dieser Marge sollte sich nach Maßgabe der Höhe des abgenommenen Kartenkontingents bemessen¹⁾.

¹⁾ Für ein Theater mit relativ hohem Volksbühnenanteil am Publikum wie das Mainzer (ca. 30 %) ergäbe sich dabei ein nicht zu vernachlässigender finanzieller Effekt. Bei einer Erhöhung des "Einheitspreises" nach obigem Grundsatz und unter Zugrundelegung der derzeitigen Gebühren von 3,-- auf 5,-- DM ergäben sich - unverändert hohe Kartenabnahme der Volksbühne vorausgesetzt - Mehreinnahmen in Höhe von ca. 120 Ts. DM. (Die derzeitigen Einnahmen aus Kartenverkauf insgesamt betragen 990 Ts. DM; TS 1969/70, S. 26.) Die Reaktion der Volksbühnenmitglieder ist jedoch ungewiß. Der "Einheitspreis" ist seit langem konstant.

(3) Das Abonnement

Die Tarifgestaltung des Abonnements war bei der Frage nach der sozialorientierten Gebührenpolitik auszuklammern, da die den Abonnenten zugestandene prozentuale Ermäßigung auf die Freiverkaufsgebühren nur als Mengenrabatt zu verstehen ist. Dieser beträgt an den einzelnen Theatern zwischen 20 und 40 %.

Ein solcher Mengenrabatt läßt sich gebührenpolitisch dann rechtfertigen, wenn aufgrund der Mehrmaligkeit, der Regelmäßigkeit und vielleicht auch des Zeitpunkts der Abnahme der öffentlichen Leistung die Wirtschaftlichkeit der öffentlichen Einrichtung erhöht wird¹⁾.

Die Befürworter des Abonnements heben daher auch stets diese Aspekte hervor. Die vor Beginn der Spielzeit abgeschlossenen Abonnements stellen, zusammen mit den Wünschen der Besucherorganisationen, die Grundlage der Spielplangestaltung dar. Je größer das Abonnentenpublikum, desto mehr Aufführungen lassen sich für eine Inszenierung planen, desto weniger Neuinszenierungen sind notwendig, desto größer ist die Kostendegression. Bei entsprechender Frequenz der publikumsunattraktiven Wochentage kommt es auch bei täglich stattfindenden Vorstellungen zu einer gleichmäßigeren Platzausnutzung des Theaters. - Die Finanzplanung des Theaters wird ebenfalls erleichtert durch eine vorab garantierte Mindesteinnahme; Abonnement und Besucherorganisationen erbringen derzeit rd. 60 % der Einnahmen aus Kartenverkauf.

¹⁾ Vgl. Seeger, Richard: "Sonderformen der Benutzungsgebühren, Mindestgebühren, Mehrgebühren, Mengenrabatte", in: Der Gemeindehaushalt, 65. Jg. (1964), S. 106.

Außerdem läßt sich das Abonnement von der kulturellen Zielsetzung des Theaters her rechtfertigen: Eine gedeihliche künstlerische Entwicklung hat Kontinuität nötig, dazu bedarf es des regelmäßigen Besuchers als Mitträger dieser Entwicklung. Das Abonnement dient vornehmlich einer Nachfragebeeinflussung in dieser Richtung. Ferner bringt man unter diesem Aspekt vor, daß die Aufnahme zeitgenössischer Werke und Experimente in den Spielplan - eine Aufgabe, um derentwillen Theater u.a. subventioniert wird - erst durch das Abonnement und die damit gewährleistete Mindestaufführungszahl ermöglicht wird.

Auf den ersten Blick erscheint das Abonnement also als eines der wichtigsten Merkmale der Gebührengestaltung, doch bringt eine genauere Untersuchung die Pseudo-Vorteile dieser Institution in ihrer derzeitigen Ausgestaltung zum Vorschein.

Die Laufdauer einer Inszenierung wird durch das Abonnement, unabhängig vom künstlerischen Erfolg und vom Publikumszuspruch, bis zu dem Zeitpunkt vorgegeben, an dem sie auch die letzte Abonnentengruppe gesehen hat. Eine moderne Oper bspw., die erfahrungsgemäß auf wenig Zuspruch im freien Verkauf rechnen kann, quält sich vor einem schlecht besuchten Haus durchs Abonnement, dessen einzelne Gruppen, die jeweils mehrwöchentlich-turnusmäßig an einem bestimmten Wochentag ein Stück sehen, selten so groß sind, um den Zuschauerraum auch nur annähernd zu füllen. Trotzdem ist es an manchen Theatern nicht möglich, die Dienstag-Gruppe mit der Mittwoch-Gruppe für eine Inszenierung an einem Tag zusammenzulegen.

Eine andere Inszenierung dagegen, der ein großer Publikumserfolg beschieden ist - das braucht nicht immer Operette zu sein - und die noch mehrere Male im Freiverkauf "ein volles Haus bringen" würde,

verschwindet vom Spielplan, sobald das Abonnement durchgespielt ist, um der laut Abonnementankündigung nächstfälligen Inszenierung Platz zu machen.

Hinzu kommt, daß die Präferenz der Abonnenten vorwiegend in Richtung leichtes Unterhaltungstheater und klassisches Repertoire geht. Die Abonnenten entscheiden sich zwar aus freien Stücken für das Abonnement, im Grunde ist ihre Entscheidung aber nur von den Stücken innerhalb der Palette des Angebots motiviert, die ihnen zusagen. Die anderen, die ihren Präferenzen weniger entsprechen, "sitzen sie ab", oder machen von der vielerorts gegebenen Möglichkeit des Umtauschs Gebrauch. Der Behauptung Jaesrichs ist zuzustimmen, wonach das beste Publikum dasjenige ist, "das mit der Absicht gekommen ist, genau das zu sehen, was man ihm vorgesetzt wird, - einerlei, ob es sich um Hölderlins 'Empedokles' oder 'Charley's Tante' handelt. Das schlechteste Publikum aber ist eins, das mit ungestillter Sehnsucht nach dem 'Weißen Röhl' fünf Akte Sartre absitzen muß"¹⁾.

Will der Intendant die finanzielle Stütze seines Theaters nicht verlieren, darf er die Abonnenten nicht verärgern, d.h. er muß ihren Präferenzen soweit wie möglich entgegenkommen. Das führt im Bereich des Musiktheaters - im Schauspiel läßt sich das weniger beobachten - immer wieder zu Spielplänen, denen vonseiten der Kritik der Vorwurf einseitiger Pflege des klassischen Repertoires und - aufgrund eines hohen Anteils der Operette an den Spielplänen der kleinen und mittleren Musiktheater - sogar des Leicht-Amüsierhaften gemacht wird.

¹⁾ Jaesrich, Helmut: "Zwei Plätze im Parkett. Über Fug und Unfug der Theatersubvention", in: DER MONAT, 7. Jg., Berlin 1955, S. 552.

Als Konsequenz dieser öffentlichlichen Nachteile des Abonnements ist aber keineswegs, wie von künstlerischer Seite vielfach verlautet, dessen Abschaffung zu verlangen. Zum einen ist die Tatsache, daß rd. 30 % aller Theaterbesucher Abonnenten sind, als eindeutige Präferenz für diese Besuchsform zu respektieren, zum anderen sollten die verbleibenden Vorteile wirtschaftlicher und kultureller Art - Anreiz zu regelmäßig-mehrmaligem Theaterbesuch - nicht außer acht gelassen werden.

Das Übel liegt nicht in der Institution schlechthin begründet, sondern in seiner derzeitigen Ausgestaltung. Der Ansatzpunkt einer Reform liegt in der Beseitigung des dem Abonnement innewohnenden Zwangscharakters.

Die sog. "Wahlmiete", wie sie an einigen Theatern schon nebenher angeboten wird, erscheint als die einzig sinnvolle und zeitgemäße Form des Abonnements. Zu Beginn der Spielzeit wird dem interessierten Publikum der Spielplan präsentiert, aus dem von einer bestimmten Mindestzahl an beliebig viele Inszenierungen ausgewählt werden können. Je größer die Zahl der Inszenierungen, die ein Abonnent "kauft", desto höher die Ermäßigung.

Sinnvoll ist diese Form deshalb, weil die Zahl der auf die einzelnen Inszenierungen entfallenen Abonnements dem Spielplandisponenten - auch via Rückschluß auf die jeweiligen Chancen im Freiverkauf - wertvolle Hinweise auf die anzusetzenden Aufführungszahlen gibt. Dem Einwand, daß die Auswahl doch wieder verstärkt die publikumsgängigen Stücke treffen wird und nicht die, die angeblich einen "progressiven" Spielplan ausmachen, läßt sich entgegenhalten, daß es illusorisch ist zu glauben, Abonnenten könnten via Zwangstheater zu einem neuzeitlichen Kunstbewußtsein "hinaufgeläutert" werden. Die Zahl der Kündigungen wegen des Spielplans verär-

gerter Abonnenten spricht - gerade beim Schauspiel - eine allzu deutliche Sprache. Ein solcher Ex-Abonnent bricht in diesem Falle erfahrungsgemäß nicht nur mit seiner Besuchsform, sondern gleich mit dem Theater schlechthin, ist also auch für den Freiverkauf, zumindest zeitweise, verloren.

Durch das Wahlabonnement würde den Präferenzen des Publikums mehr Rechnung getragen und zudem verhindert, daß publikumsunattraktive Stücke eine, wie im bestehenden System, unverhältnismäßig hohe Aufführungszahl vor schlecht besuchtem Haus erleben. Die von den Wahlabonnenten favorisierten Stücke, die deshalb übrigens nicht künstlerisch minderwertig sind, hätten längere Laufzeiten vor gut besuchtem Haus, während die schwierigeren und nicht so favorisierten Werke sich mit wenigen, gut angekündigten Aufführungen, hauptsächlich im Freiverkauf durchsetzen müßten. Schwer zugänglichen Werken würde damit vor freiwilligem und interessiertem Publikum eine vernünftige Pflege im Repertoire zuteil, die die Abonnementgestaltung bislang verhinderte. Durch diese Form der Abonnementgestaltung würde sich zwar eine Erhöhung des Vorstellungsanteils traditioneller Repertoire-Stücke am Spielplan ergeben, doch wird dieses Schwergewicht solange nicht zu umgehen sein, wie die Auffassungen über ein zeitgemäßes Theater auf Seiten der künstlerischen Leiter den traditionellen Geschmacksvorstellungen weiter Kreise des Publikums entgegenstehen¹⁾.

Abschließend sei noch auf den dem Abonnement zum Vorwurf gemachten Produktionszwang eingegangen, wonach manche Theater angeblich nur aus Abonnementzwingen

¹⁾Für die kleinen und mittleren Musiktheater darf dies jedoch nicht als Freibrief gelten, den ohnehin überhöhten Anteil der Operettenvorstellungen an ihren Spielplänen noch weiter zu erhöhen. Damit würden sie ihr Überangebot nur noch mehr verschleiern. Hierzu werden im subventionspolitischen Teil noch Maßnahmen zu erörtern sein (Vgl. Teil 3, II, 3a dieser Arbeit).

heraus, unabhängig von Ensemblestärke, Ausstattungsetat und künstlerisch notwendiger Probenzeit, eine unvertretbar hohe Zahl von Neuinszenierungen pro Spielzeit herausbringen müßten.

Sicherlich gibt es Abonnenten, die alle vierzehn Tage ein neues Stück sehen möchten. Ebenso unbestritten dürfte aber sein, daß sich die Zahl der Neuinszenierungen unter gegebenen Produktionsbedingungen nur nach künstlerischen Erwägungen bemessen darf. Die Schuld am übermäßigen Produktionszwang trägt nicht der theater-eifrige Abonnent, sondern der Umstand, daß gegenwärtig a l l a b e n d l i c h gespielt wird und die einzelne Inszenierung durch unzureichende Nachfrage im freien Verkauf nicht so viele Aufführungen erreicht, daß eine künstlerisch vertretbare Zahl von Neuinszenierungen einzuhalten wäre.

Diese Nachfragelücke wird dann dadurch ausgefüllt, daß man den Abonnenten in engem Turnus ins Theater "schickt". Damit ist das Abonnement aber nicht als Ursache, sondern nur als Symptom einer künstlerisch unvertretbaren Vielproduktion anzusehen. Es aus diesem Grund abschaffen zu wollen, wäre daher verfehlt.

Nach der oben vorgeschlagenen tariflichen Umgestaltung der Freiverkaufsgebühren, die eine Senkung der Durchschnittsgebühr mit sich bringen dürfte, erscheint unter Berücksichtigung der kulturellen und wirtschaftlichen Vorteile, die das Abonnement für das Theater

mit sich bringt, u.E. eine Ermäßigung von nicht mehr als 25 % angebracht¹⁾.

1) Eine wesentliche Erhöhung der Einnahmen aus Abonnements dürfte sich lediglich für Theater ergeben, die z. Zt. eine erheblich höhere Ermäßigung gewähren, bei denen die Abonnenten einen relativ hohen Anteil am Gesamtpublikum haben und die mit einer relativ unelastischen Reaktion der Abonnenten auf die Senkung der Ermäßigung rechnen können. (So z.B. das Hamburger Thalia-Theater: 40 % Ermäßigung, ca. 45 % Abonnenten, Abonnement-Wartelisten.)

(4) Gebührengestaltung bei Operette und Musical

Mit Operetten-, und gerade in letzter Zeit, auch mit Musical-Produktionen haben private Unternehmer nicht nur künstlerische, sondern auch kommerzielle Erfolge erzielt. Man denke an Erfolge von Musicals wie bspw. "My Fair Lady" und "Hair", zu denen das Publikum sogar nach Berlin bzw. München gereist kam.

Dasselbe Musical "My Fair Lady" stand oder steht nun auf den Spielplänen nahezu aller subventionierten Theater in der Bundesrepublik. Diese Tatsache soll nicht als solche kritisiert werden, denn es ist nicht einzu-sehen, warum dieses Erfolgsmusical nur in Berlin, Ham-burg und München gespielt werden soll. Zu kritisieren ist nur, daß für Stücke dieses Unterhaltungsgenres die gleichen Gebührentarife gelten wie bspw. für den "Wozzek" von Alban Berg. Eine Erhöhung wäre hier aus mehreren Gründen angebracht:

Operette und Musical¹⁾ sind im Grunde Nebenprodukte des primär für die Oper bestimmten Musiktheaters. Diese Minderausnutzung des meist für Große Oper dimensionier-ten Theaterapparats vermag deren Subventionsbedarf unter den gegebenen Produktionsbedingungen jedoch nicht zu schmälern. Hinzu kommt, daß auch bei einer sozial-orientierten Gebührenpolitik ein gewisses Maß an Spür-barkeit Richtlinie der Gebührenbemessung zu sein hat. Je stärker die Präferenzen für eine Kunstgattung sind desto mehr muß bei gleicher Gebühr und bei gegebenen Präferenzen die Spürbarkeit der Gebühr für besonders favorisierte Stücke abnehmen. Eine entsprechend höhere Gebühr würde dem Operettenliebhaber verdeutlichen, daß

¹⁾ Es ist hier nur diejenige Kategorie Musical unter-stellt, die produktionstechnisch mehr in der Nähe der Operette angesiedelt ist als in der des Schauspiels, also Orchester, Chor und Ballett verlangt.

die öffentliche Hand nicht bereit ist, etwas zu "Schleuderpreisen" zu vergeben, wofür man in anderen Städten, in denen diese Art des Musiktheaters von einem Privatunternehmer betrieben wird, einen weitaus höheren Preis zu zahlen bereit ist. In Städten, in denen kein privates Operetten- und Musicaltheater besteht, diese Kunstgattung folglich von öffentlichen Theatern angeboten werden muß, hat eine höhere Gebühr daher ihre Berechtigung. Außerdem wäre eine höhere Gebühr der Erkenntnis des Publikums dienlich, daß Theater heutzutage von der öffentlichen Hand nicht primär um der leichten Muse willen betrieben wird.

Bei der Bemessung des Zuschlags wird allerdings auch hier kaum Kostendeckung zu erreichen sein, obwohl dieser Gedanke bei Operette und Musical naheliegt. Wenn man jedoch Kostendeckung anstreben würde, käme man - unter den an öffentlichen Theatern herrschenden Produktionsbedingungen - zu prohibitiven Gebühren. Die Einzelkosten und die anteilig zu berechnenden Gemeinkosten sind bei unseren öffentlichen Theatern - wegen der Pflege mehrerer Kunstgattungen und infolge des Repertoire-Betriebs zu hoch, als daß sie durch Gebühren allein gedeckt werden könnten. Die Produktionsbedingungen, unter denen ein Erfolgsmusical von einem Privattheater en-suite in einer Großstadt gespielt wird, sind ungleich günstiger verglichen mit denen eines öffentlichen Theaters, das das gleiche Musical nur einige Male im Monat aufführen kann.

Ein 15 bis 20 %iger Aufschlag auf die Freiverkaufsgebühr wäre daher u.E. ein realistisches Maß für die Gebührenbemessung für dieses Genre. Entsprechendes sollte für die Abonnementgebühr gelten¹⁾.

1) Wesentliche Mehreinnahmen würden nur diejenigen Theater erzielen, bei denen die Operette einen überaus hohen Anteil am Spielplan hat; dieser Anteil soll jedoch - aus bekannten Gründen - verringert werden. In diesen Fällen sind von dieser gebührenpolitischen Maßnahme - wenn überhaupt - keine wesentlichen Mehreinnahmen zu erwarten.

2. Voraussetzungen für eine weitere Subventionierung der Theater

Für die öffentlichen Theater, deren Spielpläne tendenziell abnehmendem Publikumsinteresse unterliegen, deren Position man in einem sich verschärfenden Substitutionswettbewerb unter den gegebenen Umständen als ziemlich schwach einschätzen muß und die bislang bei der Jugend und den Arbeitern keine ausreichende Resonanz gefunden haben, stellt sich unvermeidlich die Frage nach ihrer Zukunft und damit nach der Berechtigung weiterer Subventionen .

Wenn sicher wäre, daß sich das Theater überlebt hat, also kein ausreichendes Bedürfnis mehr nach Theaterkunst schlechthin besteht, dann wäre diese Frage leicht zu beantworten. Schließt man das jedoch - eben weil es nicht sicher ist - aus, dann muß man für das Theater noch Möglichkeiten suchen, neues und verlorengegangenes Publikum heranzuziehen bzw. wiederzugewinnen. Eine solche Möglichkeit besteht in der Steigerung der künstlerischen Qualität. Dies zu bewerkstelligen ist in einem Theatersystem, in dem weitgehend künstlerische Autonomie herrscht, in letzter Konsequenz Aufgabe der künstlerischen Leiter. Eine finanzwissenschaftliche, also vornehmlich an die Adresse der Träger gerichtete Arbeit, hat sich daher auf Überlegungen zu beschränken, welche organisatorischen und finanzierungspolitischen Voraussetzungen dafür zu schaffen sind.

Das Theater hat sich zunächst einmal i m I n n e r n z u k o n s o l i d i e r e n . Es ist zu klären, inwieweit seine Organisationsstruktur, umschrieben mit dem Begriff des Intendantentheaters, die künstlerische Effizienz beeinträchtigt. Gegner dieser Organisationsform

behaupten nämlich, daß mit der Mitbestimmung im Theater sich die künstlerische Qualität heben und als Folge die Besucherzahl steigern ließe¹⁾.

Der Streit über die Mitbestimmung, der derzeit in einigen Theatern nicht gerade zum Gedeihen künstlerischer Arbeit beiträgt, hat die Diskussion um das Regie- oder GmbH-Theater²⁾ abgelöst, die an Aktualität verloren hat, weil die Spezialisierung des kameralistischen Haushalts durch eine großzügigere Bereitstellung öffentlicher Mittel und gegenseitige Deckungsfähigkeit der Titel aufgelockert wurde. Der Nachweis für eine effizientere Verwendung der Mittel im wirtschaftlichen wie künstlerischen Sinne in Abhängigkeit von der Rechtsform konnte im Grunde nie erbracht werden. Die Nachteile des Regietheaters waren wohl nie so groß, als daß sie nicht durch eine großzügigere und

¹⁾ Vgl. Schöfer, Erasmus und Pacht, Heinrich: "Die Stadt und ihr Theater. - Kritische Nachüberlegungen zur Loccumer Theatertagung vom 27. Februar bis zum 1. März 1970", Loccum 1970, S. 1 ff. - Die Mitbestimmungsmodelle für das Theater sind von denen in der freien Wirtschaft diskutierten grundsätzlich verschieden. Während es in der freien Wirtschaft mehr um wirtschaftliche Macht geht, wird am Theater eine stärkere Einflußnahme auf die künstlerische Gestaltung des Endproduktes angestrebt. (Vgl. dazu Iden, Peter: "Erschwerte Konzentration auf die näheren Ziele. - Über einige Reformvorschläge in Frankfurt und anderswo". in: Theater heute, Nr. 12 (1969), S. 26-28. - Kabelitz, Roland: "Mitbestimmung - ein Modell und ein Initiativentwurf". ebenda, S. 28-30. - Hoffmann, Hilmar: "Das Frankfurter Mitbestimmungsmodell", in: BG, Nr. 4 (1971), S. 126 f.)

²⁾ Zur Diskussion vgl. Uhde, Werner: "GmbH-Theater oder Regietheater?", in: DST, 8. Jg. (1955), S. 438 ff und Jansen, Leopold-Josef: "Zum Problem einer Überleitung städtischer Regietheater in GmbH-Theater" in: Kommunalwirtschaft, Berlin 1956, S. 415 ff.

theatergerechtere Handhabung der haushaltsrechtlichen Bestimmungen hätten überwunden werden können¹⁾.

In der Diskussion um Mitbestimmung und kollektive Leitung im Theater scheint sich keine solch lautlose Lösung anzubahnen. Dem Träger kommt dabei keinesfalls a priori eine Schiedsrichterfunktion zu. In der gegenwärtigen Situation des Theaters kann er aber nicht umhin, solcher Form der Theaterleitung die Chance einer Bewährungsprobe zu geben, wie das in einigen Theatern schon in Ansätzen der Fall ist. Es ist zu hoffen, daß in absehbarer Zeit Aufschluß darüber gewonnen wird, ob eine kollektive Theaterleitung tatsächlich die überlegene Alternative zum Intendantentheater darstellt oder nicht.

Unabhängig davon läßt sich für die großstädtischen Theater aufgrund ausreichender Erfahrungen behaupten, daß ein Drei- oder Vier-Spartenbetrieb mit mehreren Bühnen und entsprechendem Etat von einem Mann allein nicht geleitet werden kann²⁾; schon deshalb nicht, weil kaum ein Intendant in gleichem Maße Opern- und Schauspiellexperte ist. Die Ein-Mann-Leitung eines Mehrspartenbetriebs hat daher meistens zu einer Vernachlässigung der einen oder anderen Sparte geführt. Auch wenn sich das Intendantentheater als immer noch überlegene Alternative zum Kollektivtheater erweisen sollte, wird man eine Teilung der Intendanz, wie sie in Hamburg, München, Berlin, Hannover und Dortmund bereits praktiziert wird, nicht umgehen können. Inwieweit auch eine Trennung der Bereiche Verwaltung und Technik für beide Sparten sinnvoll ist, läßt sich nur im Einzelfall beurteilen.

1) In den letzten Jahren war es tatsächlich so, daß die Leistung des Verwaltungsdirektors eines Regietheaters u.a. daran gemessen wurde, wieviel haushaltsrechtliche Ausnahmegewilligungen er beim Rechtsträger durchzudrücken vermochte.

2) Zur "Überforderung des Intendanten" eines Mehrspartenbetriebs vgl. Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 177 ff.

Zweckmäßig wäre eine solche Trennung zur Vereinfachung der Kostenzurechnung. Mit der auch bei Regietheatern notwendig einzuführenden Kostenrechnung wäre zwar kein Beitrag zur Hebung des künstlerischen Niveaus erbracht, gleichwohl gehört dieser Aspekt zur inneren Konsolidierung des Theaters. Die gesetzlich vorgeschriebene kameralistische Haushaltsführung würde damit keineswegs eliminiert. Sie wäre vielmehr in Nebenspalten so aufzugliedern, daß die notwendigen Unterlagen für eine Kostenarten-, Kostenstellen- und Kostenträgerrechnung zu gewinnen sind. Dann ließe sich feststellen, wo und zu welchem Zweck Kosten entstehen - so z.B. welche Werkstätten in welchem Umfang für die Aufführungsreihe einer Inszenierung tätig gewesen und welche Kosten insgesamt für diese entstanden sind. Die errechneten Kosten wären dann den erzielten Einnahmen gegenüberzustellen¹⁾. Eine solche Rechnung gäbe zwar keinerlei Aufschlüsse über den wirtschaftlichen Erfolg des Theaters, da es sich um kein erwerbswirtschaftlich orientiertes Unternehmen handelt; aber sie würde zur Erhöhung der Ausgabentransparenz beitragen. Dann ließe sich nämlich feststellen, was bspw. die Pflege der i.d.R. nur mit hohem Aufwand zu betreibenden modernen Oper effektiv kostet. Solche Aufschlüsse können aus den bislang üblichen Globalrechnungen, in denen die Operette für ein relativ günstiges Bild sorgte, nicht gewonnen werden.

Ebenfalls notwendig ist ein Ausbau der Besucherstatistik. Es wäre zu ermitteln, wie weit der regionale und soziale Einzugsbereich des betreffenden Theaters reicht, d.h. welchen prozentualen Anteil auswärtige Besucher an der Gesamtbesucherzahl ausmachen, aus welchen Alters-, Berufs- und Einkommensschichten sich das Publikum zusammensetzt und wie hoch die Besuchsintensität der einzelnen Besucherschichten ist.

¹⁾ Vgl. Zieseniss, Karl, a.a.O., S. 126 f.

Die Realisierung dieser Vorschläge würde zwar einen nicht unerheblichen Verwaltungsmehraufwand erfordern, doch sollte ein Mehr an Erkenntnis darüber, wofür die öffentliche Hand ihre Mittel verwendet, und wem diese Mittel letztlich zugute kommen, diesen Preis wert sein. Im übrigen sind diese Informationen als Grundlage für weiterreichende Strukturveränderungen einfach notwendig.

Notwendige Voraussetzungen für eine Hebung des künstlerischen Niveaus kleiner und mittlerer Theater ist - besonders im musikalischen Bereich - eine Überprüfung der Relation zwischen Etathöhe und Repertoire¹⁾. Hierzu sind ausgehend von bestimmten Repertoire-Ansprüchen allein vom künstlerischen Standpunkt gesetzte Mindestanforderungen an die Höhe des dazu notwendigen Etats zu stellen. Für diejenigen Theater, deren Repertoire aus einem unzureichenden Etat finanziert wird und die bereits aus diesem Grund ein künstlerisch unvertretbares Niveau repräsentieren, werden entsprechende Maßnahmen zu ergreifen sein, u.U. verbunden mit Maßnahmen zum Abbau des an manchen Theatern bestehenden Überangebots und zur Beseitigung des Schwergewichts der Operette²⁾.

Das künstlerische Niveau einer Theaterlandschaft ist u.a. danach zu beurteilen, inwieweit ihr künstlerische Schwerpunkte das Gepräge geben, d.h., ob Theater bestehen, deren Inszenierungen und u.U. sogar Aufführungsstile künstlerische Maßstäbe liefern und sich stimulierend auf die Arbeit anderer Bühnen auswirken. Eine Politik der Theaterförderung, die auf eine Hebung des künstlerischen Niveaus abzielt, wird daher eine Schwerpunktförderung in ihr Konzept mit einzubeziehen haben. - Eine künstlerische Leistungssteigerung wird ihren Zweck, das Theater publikumsattraktiver zu machen, außerdem nur dann erfüllen, wenn

1) Vgl. hierzu auch Teil 3, I, 1 dieser Arbeit.

2) Vgl. ebenda

eine g r ö ß e r e M o b i l i t ä t des Theaters als bisher gewährleistet ist. Das Theaterpublikum einer Stadt kann nur dann etwas von der Bereicherung und Hebung der künstlerischen Qualität des Theaterangebots insgesamt haben, wenn auch Einblicke in die Repertoires der Theater anderer Städte ermöglicht werden.

Welche Maßnahmen sich hierzu anbieten und welche subventionspolitischen Konsequenzen sich daraus ergeben, wird im folgenden Gegenstand der Untersuchung sein.

3. Subventionspolitik

a) Formen der Theaterkooperation aus künstlerischer und ökonomischer Sicht und ihre subventionspolitischen Folgen

Für die hier anzustrebenden künstlerischen und ökonomischen Ziele sind folgende K o o p e r a t i o n s - f o r m e n relevant¹⁾:

Austauschgastspiele. Zwei Theater vereinbaren eine bestimmte Anzahl gegenseitiger Gastspiele mit einer oder mehreren Inszenierungen. Zweckmäßigerweise handelt es sich dabei um Aufführungen derselben Kunstgattung.

Gegenseitige Bespielung unter Aufgabe jeweils einer Kunstgattung. Das eine Theater gibt den Musik-, das andere den Schauspielbetrieb auf. Unter Wahrung der Rechtsträgerschaft verpflichten sich beide, eine festgelegte Anzahl von Gastspielen in der Partnerstadt zu geben²⁾.

1) Von lockeren Formen der Kooperation, wie der des Betriebs gemeinsamer Werkstätten sowie des Austauschs von Dekorationen und Kostümen, sei hier abgesehen. Über derartige Möglichkeiten informiert Großer, Helmut: "Zentralisierungsmöglichkeiten und Zusammenarbeit der Theater", in: DB, Nr. 11 (1967), S. 199 ff.

2) Als Beispiel hierfür mag die Zusammenarbeit zwischen dem Schauspielhaus Bochum und dem Musiktheater Gelsenkirchen dienen. Durch Vertrag vom 13. Oktober 1965 haben sich die Stadt Bochum zu einer bestimmten Anzahl von Gastspielen pro Spielzeit im Großen und Kleinen Haus des Gelsenkirchener Theaters und die Stadt Gelsenkirchen zu einer eben solchen im Bochumer Schauspielhaus verpflichtet. Beide Theater stellen bei Gastspielen des anderen das technische Personal, Bochum auch das Orchester.

Bildung eines Gemeinschaftstheaters unter einheitlicher künstlerischer Leitung und Trägerschaft. Bestanden ursprünglich zwei Theater mit eigenem Ensemble usw., kann man auch von einer Fusion sprechen¹⁾.

Für die Theater welcher Städte sich die eine oder andere Kooperationsform empfiehlt, läßt sich nur auf der Grundlage von Einzelgutachten untersuchen. Im folgenden werden an Hand von Beispielen die künstlerischen und ökonomischen Auswirkungen analysiert und die Gegebenheiten aufgezeigt, unter denen eine Kooperation sinnvoll erscheint.

A u s t a u s c h g a s t s p i e l e hätten für die beteiligten Theater primär künstlerische Auswirkungen. Die Zahl der Neuinszenierungen pro Spielzeit ließe sich verringern, die Probenzeiten würden verlängert, und die im Ausstattungs-Etat zur Verfügung stehenden Mittel verteilen sich auf weniger Inszenierungen. Ferner hätte das Publikum die Möglichkeit des Leistungsvergleichs. Einen Gewinn von der Vielfalt der deutschen Theaterlandschaft hätte dann nicht mehr allein der reisende Kritiker, sondern auch der Zuschauer, dessen Einblick im allgemeinen nicht über das Programm des eigenen Stadttheaters hinausreicht. Forum künstlerischen Wettbewerbs wäre dann nicht mehr nur der Feuilletonteil der Tageszeitungen, sondern auch der Zuschauerraum. Der Konkurrent auf der eigenen Bühne wäre ein starker Leistungsanreiz. Da es nur Sinn hat, mit gelungenen, u.U. sogar maßstabsetzenden Inszenierungen zu gastieren, würde so auch das qualitative Theaterangebot einer Stadt bereichert. Eine solche

¹⁾ Nach dem 2. Weltkrieg hat es nur eine einzige Fusion zweier Theater gegeben, nämlich der von Krefeld und Mönchengladbach. Die Theatergemeinschaft Düsseldorf-Duisburg kann nicht als Fusion bezeichnet werden, da z. Zt. der Gründung im Jahre 1965 Duisburg über kein eigenes Ensemble verfügte.

Form der Kooperation empfiehlt sich generell für Theater, die nicht allzu weit auseinanderliegen und etwa gleich groß sind;¹⁾ bei extremen Unterschieden dürfte das Gastspiel des kleineren Theaters wohl kaum das erwünschte Publikumsinteresse finden.

Die bei dieser Form der Kooperation entstehende Mehrbelastung an Transport- und Aufenthaltskosten würde durch den positiven künstlerischen Effekt sicher überkompensiert. U.U. ließe sich sogar ein kostenmäßiger Kompensationseffekt erzielen, wenn die durch die Verringerung der Zahl der Eigeninszenierungen frei werdenden Mittel diese Kosten übersteigen.

Die beiden anderen, wesentlich weiterreichenden Kooperationsformen sind mehr ökonomisch motiviert. Sie bieten sich vornehmlich an, um strukturelle Überangebote zu reduzieren.

Ein s t r u k t u r e l l e s Ü b e r a n g e b o t besteht bei einer erheblichen Differenz zwischen Platzangebot pro Spielzeit (Platzkapazität x Zahl der Vorstellungen) und Platznachfrage, wobei letztere die aktuelle Besucherzahl pro Spielzeit sowie einen Spielraum für die Gewinnung potentieller Besucher beinhalten soll. Es kommt zum Ausdruck in niedrigen Platzausnutzungsquoten und einem i.d.R. hohen Anteil der Operette an den Aufführungen des Musiktheaters.

Die Berechnung eines strukturellen Überangebots soll am Beispiel des Stadttheaters Mainz demonstriert werden²⁾: In der Spielzeit 1969/70 hatten Oper und Operette bei einem Platzangebot von 177.210 Plätzen (165 Vor-

1) Bspw. würde sich ein Gastspielaustausch zwischen dem Hamburger Schauspielhaus und dem Schauspiel des Theaters der Freien Hansestadt Bremen sowie zwischen dem Stuttgarter Schauspielhaus und den Münchener Kammerspielen anbieten.

2) Vgl. 1969/70

stellungen x 1074 Plätze) zusammen 89.164 Besucher. Die durchschnittliche Platzausnutzung betrug für die Oper 48,9 und für die Operette 50,4 %. Diese niedrigen Quoten sind um so verwunderlicher, als das Mainzer Theater nur eine Bühne für Oper/Operette und Schauspiel besitzt, und das Vorstellungsangebot in jeder Kunstgattung von daher ohnehin geringer ist als bei Theatern mit zwei oder mehr Bühnen. Von den 165 Aufführungen des Musiktheaters waren 83 Operetten, also etwas mehr als die Hälfte.

Selbst bei einer großzügig veranschlagten Steigerung der Besucherzahlen von 89 Ts. auf 100 Ts. ergäbe sich, wollte man eine durchschnittliche Platzausnutzung von 90 % erreichen, die Notwendigkeit, die Zahl der Vorstellungen im musikalischen Bereich auf 104 zu senken. Demnach besteht ein strukturelles Überangebot von 61 Vorstellungen. Für das Schauspiel (Platzausnutzung 61,5 %) ergäben sich, bei einer angenommenen Steigerung von derzeit 65 Ts. Besucher (ohne Weihnachtsmärchen) auf 75 Ts. Besucher und einer durchschnittlichen Platzausnutzung von ebenfalls 90 %, 77 Vorstellungen. In der Spielzeit 1969/70 wurden jedoch (ohne Weihnachtsmärchen) 105 Vorstellungen gegeben, folglich besteht auch hier ein strukturelles Überangebot, und zwar in Höhe von 28 Vorstellungen. Demnach läßt sich für das Mainzer Theater 1969/70 ein strukturelles Überangebot von 89 Vorstellungen errechnen.

Ähnlich gelagert ist die Situation nahezu aller Theater in den Städten mit 100 bis 500 Ts. Einwohnern. Diese stehen im folgenden im Vordergrund der Untersuchung.

Bevor die Voraussetzungen genannt werden, unter denen sich solche strukturellen Überangebote durch Kooperation abbauen lassen, sei zunächst darauf eingegangen,

ob dasselbe Ziel nicht auch mit der Einführung v o r -
s t e l l u n g s f r e i e r Tage erreicht werden
kann. Diese Überlegung liegt insofern nahe, als dabei
kein Einnahmefall in Kauf genommen zu werden braucht,
wenn man davon ausgeht, daß sich das Publikum auf die
verbleibenden Vorstellungen verteilen würde¹⁾; und sich
u.U. sogar eine gewisse Kosteneinsparung realisieren
ließe²⁾.

1) Die Durchschnittseinnahme pro Vorstellung würde
steigen.

2) Relevante Kosteneinsparungen - Zahl der Neuins-
zenierungen als gleichbleibend vorausgesetzt - ließen
sich beim bühnentechnischen Personal realisieren, al-
lerdings nur insoweit, als vorher bereits eine den Be-
triebssicherheitsvorschriften gemäße Besetzung der
Planstellen gegeben war und man sich nicht erst durch
Verringerung der Vorstellungszahlen einer Unterbesetzung
anpaßt. Sonst ließen sich keine Planstellen in Wegfall
bringen (vgl. Schaffner, Hermann: "Der theaterfreie
Tag. Eine Untersuchung über die Auswirkungen des Kräf-
temangels beim bühnentechnischen Personal", in: DB,
Nr. 2 (1966), S. 31 ff). Kosteneinsparungen ergäben
sich sonst nur beim vorstellungsweise bezahlten Perso-
nal, als da sind Türschließer, Garderobenfrauen, Sta-
tisten, Extrachor, Orchesteraushilfen. Erhebliche Ein-
sparungen variabler Personalkosten ließen sich nur bei
Theatern der hier nicht relevanten Größenordnung rea-
lisieren, nämlich bei den großen und mittleren geho-
benen Opernhäusern, die mit ihren Solisten vornehmlich
Abendverträge abschließen und Überspielhonorare zahlen.
Bei diesen würden vorstellungsfreie Tage aber zu Ein-
nahmefällen führen, da die Angebot-Nachfragekonstel-
lation in Städten über 500 Ts. Einwohner, von wenigen
Ausnahmen abgesehen, sich ungleich günstiger dar-
stellt als bei den hier betrachteten Theatern. Der vor-
stellungsfreie Tag ist daher für diese Theater, nicht
zuletzt auch aus kulturellen und repräsentativen
Gründen, keine Alternative. - In Hamburg angestellte
Ermittlungen bei den drei staatlichen Theatern ergaben
für das Jahr 1966, daß die Einführung eines spiel-
und vorstellungsfreien Tages in der Woche eine Zu-
schauerhöhung von rd. 900 Ts. DM erfordern würde (vgl.
Paris, Herbert und Waschkwitz, Karl: "Gutachten über
die Möglichkeit einer Zusammenarbeit des Hessischen
Staats-Theaters Wiesbaden und des Städtischen Theaters
Mainz", 1968 (unveröffentlicht), S. 64).

Es würden sich allerdings folgende Nachteile ergeben: Ein solistisches Ensemble bemißt sich in seiner qualitativen Zusammensetzung, d.h. der Verschiedenartigkeit der darin vertretenen Rollenfelder, nicht nach der Zahl der Vorstellungen, sondern nach der Intensität des Repertoires¹⁾. Will man diese Intensität nicht vermindern, so ist das ganzjährig verpflichtete solistische Ensemble als unteilbarer Produktionsfaktor anzusehen. Gleiches gilt für die Kollektivgruppen Orchester, Chor und Ballett²⁾. Als Konsequenz ergäbe sich, daß bei Einführung vorstellungsfreier Tage die Neuinszenierungen auf eine geringere Zahl von Aufführungen kämen und daß durch die Minderausnutzung des Produktionsfaktors "Ensemble" Leerkapazitäten entstünden. Vom Standpunkt der Künstler ist diese Minderausnutzung ebenfalls negativ zu bewerten, da ein Künstler, besonders der Gesangssolist, darauf angewiesen ist, die relativ kurze Zeit seiner vollen beruflichen Leistungsfähigkeit künstlerisch und wirtschaftlich zu nutzen.

Diese schwerwiegenden Nachteile ließen sich vermeiden, wenn man durch Bildung eines Gemeinschaftstheaters oder gegenseitige Bespielung den Abbau des Überangebots zu erreichen versuchte.

Für die Realisierung dieser beiden Kooperationsformen müssen jedoch folgende Voraussetzungen gegeben sein:

1) Zur Klärung des Begriffs der Intensität des Repertoires vgl. Teil I, III, 2 dieser Arbeit.

2) Bei den etwas größeren Opernhäusern der hier betrachteten Theater ließen sich, je nach Zahl der vorstellungsfreien Tage, Doppelbesetzungen einiger Rollenfelder vermeiden; das gleiche wäre bei Chor und Orchester möglich, da das rollierende Freigeben überflüssig würde.

- (1) Die räumliche Distanz zwischen beiden Städten darf nicht allzu groß und muß verkehrsmäßig leicht zu überbrücken sein. Die Einzugsbereiche der Theater sollten sich aus transporttechnischen, kostenmäßigen und, im Falle des Gemeinschaftstheaters, auch organisatorischen Gründen zumindest tangieren, wenn nicht gar teilweise überdecken. Für den mobilen Teil des Publikums sollte an jedem Tag die Möglichkeit der Wahl zwischen Schauspiel und Oper bestehen.
- (2) Es dürfen keine zu großen Unterschiede in der künstlerischen Leistungsfähigkeit der Theater, in ihrer finanziellen Dotation und in der Größe der Städte bestehen.
- (3) Bühnenmaße und technische Einrichtungen müssen sich in etwa entsprechen, damit Inszenierungen auch in dieser Hinsicht uneingeschränkt übertragen werden können¹⁾.
- (4) Es muß gewährleistet sein, daß das verbleibende Angebot an Theaterplätzen in beiden Städten ausreichend groß ist, um die Nachfrage zu befriedigen. - Wie läßt sich das feststellen?

¹⁾ Die Bühnentechnik sollte allerdings dahingehend fortentwickelt werden, daß unterschiedliche Bühnenmaße und dgl. nicht mehr als Argument gegen eine Kooperation angeführt werden können. - An der Technischen Hochschule Darmstadt ist bspw. ein Projekt für ein mobiles Theaterinventar entwickelt worden, mit dem an jedem beliebigen Ort Vorstellungen gegeben werden können (vgl. Iden, Peter, a.a.O., S. 21). Zumindest für das Schauspiel wäre dies ein richtungsweisender Ansatzpunkt, um eine größere Mobilität des Theaters zu erreichen.

Da auch Zweck der Kooperation ist, das Musiktheater von der Schwerlastigkeit der Operette zu befreien und es wieder seiner eigentlichen Bestimmung, nämlich der Opernpflege, zuzuführen¹⁾, ist bei der Berechnung des Angebots in diesem Bereich davon auszugehen, daß alle möglichen Vorstellungen einer Spielzeit zunächst der Oper gewidmet sind. Diese Annahme dient vorerst nur als Berechnungsgrundlage und schließt, wie noch gezeigt wird, die Aufführung von Operetten keineswegs aus. Wie hoch die Nachfrage zu veranschlagen ist, stellt dagegen eine schwieriger zu beantwortende Frage dar. Wenn man allein von der Zahl der gegenwärtig nachgefragten Opernplätze ausgeht, läßt sich am Beispiel des Städtischen Theaters Mainz und des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden zeigen, daß die Opernbesucher beider Städte zusammen sowohl im Theater der einen wie der anderen Stadt bequem hätten allein untergebracht werden können²⁾. Voraussetzung wäre jedoch, wie oben bereits gesagt, daß im musikalischen Bereich nur noch Opern aufgeführt werden. Bei dieser Art der rechnerischen Veranschlagung der Nachfrage kommt ein Gutachten des Dortmunder Kulturdezernats sogar zu dem Ergebnis, daß eine Regionaloper ausreichen würde, um die derzeitige Nachfrage nach Opernplätzen in den Städten Dortmund, Gelsenkirchen, Bochum und Hagen, die, bis

1) Vgl. Teil 3, I, 1 dieser Arbeit.

2) Mainz: $165 \times 1074 = 177.210$ Plätze (gegenwärtig 43.099 Opernbesucher)
Wiesbaden: $190 \times 1100 = 228.000$ Plätze (gegenwärtig 102.364 Opernbesucher)
Zusammen: 145.463 Opernbesucher

auf Bochum, selbständige Musiktheater unterhalten, zu befriedigen¹⁾.

Abgesehen von den Einwänden, die gegen eine Kooperation solchen Ausmaßes noch vorzubringen sein werden²⁾, führt dieser rechnerische Ansatz auf der Basis aktueller Besucherzahlen zu einer zu geringen Veranschlagung der Nachfrage. Auch wenn man, wie in obigen Beispielen, zunächst davon ausgeht, daß keine Operette gespielt wird, kann man die Zahl der Operettenbesucher als potentiellies Opernublikum nicht völlig außer acht lassen³⁾. Die Vermutung liegt nahe, daß bei einer größeren Zahl an Operninszenierungen ein großer Teil des Operettenpublikums, nämlich Abonnenten und Mitglieder von Besucherorganisationen, bereit ist, Operette durch Oper zu substituieren. Der Nur-Operettenliebhaber, der dann insgesamt weniger oder gar nicht mehr ins Theater ginge, dürfte vornehmlich im Freiverkaufspublikum zu finden sein. Aber auch dieser nachfragemindernde Effekt wird u.U. zumindest teilweise kompensiert durch den Nur-Opernbesucher, der durch die erhöhte Zahl der Operninszenierungen zu mehr Theaterbesuchen pro Spielzeit angeregt wird. Bei der Berechnung der Nachfrage kann daher von der gegenwärtigen Zahl der Opernbesucher zuzüglich etwa der

1) Vgl. Gutachten des Kulturdezernats der Stadt Dortmund: "Aufgaben und Ziele der Kulturarbeit. Informationen - Statistische Angaben, Konsequenzen und Empfehlungen", Dortmund Mai 1971, S. 160 (im folgenden zitiert als "Dortmunder Gutachten").

2) Vgl. S. 171 ff. dieser Arbeit.

3) Marplan ermittelte, daß 45 % der Operettenbesucher mindestens ein- bis zweimal auch in die Oper gehen (vgl. Marplan 1965, a.a.O., S. 8).

Hälfte der gegenwärtigen Operettenbesucher ausgegangen werden. Weiterhin sollte eine Steigerungsrate einkalkuliert werden¹⁾.

Für das Städtische Theater Mainz würde sich, um obiges Beispiel fortzuführen, eine Kooperation mit dem Hessischen Staatstheater anbieten, für das sich ebenfalls ein erhebliches strukturelles Überangebot im musikalischen Bereich errechnen läßt²⁾. Wenn man für Mainz nach obiger Berechnungsart eine Nachfrage nach Opernplätzen in Höhe von 70 Ts. und für Wiesbaden in Höhe von 140 Ts. unterstellt, dann würde ein Angebot von 200 Vorstellungen, davon 130 in Wiesbaden und 70 in Mainz, ausreichen, um diese Nachfrage zu befriedigen³⁾. Dafür würde ein Opernensemble genügen. Mit 200 Vorstellungen zuzüglich etwa 30 Ballettabenden pro Spielzeit wäre dieses Ensemble ausgelastet. Sollte sich im Zeitablauf eine weitere Steigerung der Nachfrage ergeben, so ließe sich das Angebot um weitere

1) Die Miteinbeziehung einer "realistischen" Steigerungsrate wirkt natürlich z. Zt. reichlich optimistisch, da nicht einmal der jährliche Rückgang der Besucherzahlen aufgehalten werden kann; doch darf unter der in Teil 3, II, 2 dieser Arbeit gemachten Voraussetzung eine Besuchssteigerung einkalkuliert werden.

2) Zahlen der Spielzeit 1969/70 (TS 1969/70): Gesamtangebot an Plätzen im musikalischen Bereich bei 190 Vorstellungen: 228 Ts. Plätze; effektive Besucherzahl: 162 Ts. (Operette 71,0 %, Oper 61,6 %); effektive Besucherzahl und angenommene Steigerung: 175 Ts., notwendige Vorstellungszahl bei 90%iger Platzausnutzung: 162, strukturelles Überangebot an Vorstellungen: 28 (zur Berechnungsart s.o.).

3) Das Platzangebot in Mainz betrüge $70 \times 1077 = 75.390$ (unterstellte Nachfrage 70 Ts.). Das Platzangebot in Wiesbaden betrüge $130 \times 1100 = 143$ Ts. (unterstellte Nachfrage 140 Ts.).

40 Vorstellungen steigern¹⁾. Träte diese Nachfragesteigerung nicht ein, dann könnte man mit dieser freien Spitze 2 Operetteninszenierungen à 20 Vorstellungen herausbringen, womit die Operette auf ein vertretbares Maß reduziert wäre.

Die gleiche Rechnung läßt sich für die Schauspieltheater beider Städte durchführen. Wenn man für Mainz eine Nachfrage nach Schauspielplätzen in Höhe von 75 Ts. und für Wiesbaden in Höhe von 120 Ts. unterstellt - Steigerung der gegenwärtigen Besucherzahl eingerechnet -, dann würde ein Angebot von 280 Vorstellungen, davon 80 in Mainz und 200 in Wiesbaden²⁾, ausreichen, um die Nachfrage zu befriedigen.

Welche der beiden Kooperationsformen, Fusion oder Bespielungsvertrag, empfiehlt sich generell? Vom ökonomischen Standpunkt lassen sich keine Argumente für die eine oder andere Form anführen. Eher hingegen vom künstlerischen, denn kein Theater der hier relevanten Größenordnung ist von seinem künstlerischen Schwergewicht her so eindeutig gelagert, daß bei gegenseitiger Bespielung die Frage, wer welches Ensemble abbaut, nicht zu einem Problem werden würde. Bei der Fusion dagegen ließe sich eine Konzentration der künstlerischen Kräfte aus beiden Ensembles erreichen. Außerdem dürfte es im Interesse jeder Stadt liegen,

1) Mehr als 200 Opernvorstellungen pro Spielzeit sind an Bühnen mit annähernd vergleichbarer Ensemblestärke durchaus die Regel: Köln (229), Düsseldorf (246), Frankfurt (212), Stuttgart (214) und Hannover (240) (TS 1969/70, S. 11 f.).

2) Da Wiesbaden über ein Kleines und ein Großes Haus verfügt, das Kleine Haus aber nur 346 Plätze hat, ergibt sich die Notwendigkeit, 80 Vorstellungen im Großen und 120 Vorstellungen im Kleinen Haus stattfinden zu lassen.

wenn sie, wie beim Gemeinschaftstheater, ein Mitbestimmungsrecht bei der Ernennung des oder der künstlerischen Leiter beider Sparten hat und damit indirekt auch einen angebotskontrollierenden Einfluß ausüben kann, und nicht, wie beim Bespielungsvertrag, lediglich Abnehmer der Vorstellungen einer Sparte ist. Der Bespielungsvertrag wäre dann vorzuziehen, wenn jede Stadt alleiniger Rechtsträger ihres Theaters bleiben möchte. Insgesamt aber erscheint ein Gemeinschaftstheater als die überlegene Alternative.

Welche weiterreichenden ökonomischen und künstlerischen Konsequenzen hätte ein Gemeinschaftstheater für die beteiligten Städte?

- (1) Wenn dem Entschluß zweier Städte zur **F u s i o n** allein der ökonomische Zweck einer nachfragegemäßen Reduzierung des quantitativen Angebots zugrundeliegt und keine Verringerung des Subventionsniveaus beabsichtigt ist, dann wäre mit den in voller Höhe verbleibenden Mitteln eine erhebliche **S t e i g e r u n g** des **k ü n s t l e r i s c h e n N i v e a u s** möglich. Dies ließe sich insbesondere über einen höheren Ausstattungsetat und eine Neubildung des Ensembles erreichen. Die aus den beiden ursprünglichen Ensembles herausragenden Künstler würden zusammengezogen und, je nach Größe des Theaters, durch gastweise oder voll engagierte Spitzenkräfte ergänzt, die heranzuziehen dem einzelnen Theater vorher aus finanziellen Gründen nicht möglich war. Die Intensität des Repertoires würde, sicherlich für zumindest eine Stadt, erhöht werden. Außerdem ließe sich die Qualität des Chors und des Orchesters steigern. Die Chöre beider Theater könnten bei den hier betrachteten Größenordnungen zusammengezogen werden. Das Orchester ließe sich,

soweit arbeitsrechtliche Bestimmungen dem nicht entgegenstehen, aus den qualifizierten Musikern beider Theater bilden ¹⁾. Es wäre stärker als jedes der zuvor bestehenden Orchester, was auch dem Konzertleben beider Städte zugute käme. Das Ballett könnte so weit verstärkt werden, daß selbständige Ballettabende möglich sind.

Die Schmälerung der Vielfalt durch den Wegfall eines Anbieters würde zweifellos durch das gehobene Niveau des Gemeinschaftstheaters überkompensiert werden; besonders dann, wenn die Leistungen beider Theater vorher mehr zur quantitativen denn qualitativen Vielfalt des Gesamtangebots beigetragen haben. Aber auch unabhängig davon darf der Preis künstlerischer Vielfalt kein aus öffentlichen Mitteln finanziertes strukturelles Überangebot sein.

Doch sind auch der Fusionierung bei der Erreichung künstlerischer Ziele Grenzen gesetzt. In dem bereits oben zitierten Dortmunder Gutachten hält man es für "besser und interessanter, anstelle von 5 Opern eine Weltklasseoper zu besitzen" ²⁾. Zu diesem Zweck empfiehlt das Gutachten die Fusionierung zu einem Regionaltheater. Abgesehen davon, daß die Berechnung der solch einem Theater zugrundeliegenden Nachfrage von zu niedrigen Werten ausgeht ³⁾, sind gegen ein solches Vorhaben noch weitere Einwände zu machen.

1) Sicherlich wären selbst bei einer großzügigen Form der Bildung eines Gemeinschaftstheaters Entlassungen in allen Bereichen unumgänglich; vgl. das bereits auf S. 87 dieser Arbeit zur sozialen Problematik Gesagte.

2) Dortmunder Gutachten, a.a.O., S. 161.-Welche anderen Opernhäuser außer denen von Dortmund, Gelsenkirchen und Hagen damit gemeint sind, läßt das Gutachten offen.

3) S.o. in diesem Abschnitt.

Sicher könnte bei so vielseitiger finanzieller Beteiligung der für die Realisierung eines Opernangebots der "Weltklasse" notwendige Subventionsbetrag aufgebracht werden¹⁾. Eine solche Oper kann jedoch nicht jeden Tag in einer anderen Stadt gastieren. Opernvorstellungen solch künstlerischen Formats lassen sich allein schon aus Gründen unterschiedlicher Akustik in den einzelnen Opernhäusern nur am festen Standort realisieren. Die Oper wäre daher an einen zentralen Ort zu legen, in dem ein bisher noch nicht existierendes Opernhaus mit ungefähr 2.000 Plätzen bestehen müßte. Die Folge wäre, daß die z.T. vor nicht allzu langer Zeit errichteten Opernhäuser der anderen Städte ungenutzt blieben. Von der Nachfrageseite müßte außerdem eine ausreichende Mobilität des Publikums gewährleistet sein, was unter den gegebenen Möglichkeiten bequemer zu realisierender Freizeitalternativen nicht wahrscheinlich ist. Würde eine solche Regionaloper dennoch errichtet, wären überdies laufende Erhebungen zur Feststellung der örtlichen Herkunft des Publikums notwendig, da keine Stadt ihre finanzielle Beteiligung ohne die Gewißheit rechtfertigen könnte, daß ihre Bevölkerung diese Oper auch tatsächlich besucht. Bei der Aufschlüsselung des anteilig zu übernehmenden Fehlbetrages wären u.a. die Publikumsanteile oder, als Hilfsgröße, die Entfernung zum Opernort zu berücksichtigen. Würde eine Stadt feststellen, daß ihr Publikumsanteil im längeren Zeitablauf gesunken ist, müßte sie ihre weitere Beteiligung, zumindest in der ursprünglichen Höhe, wohl überprüfen. Die finanzielle Grundlage dieser Oper wäre daher laufend gefährdet.

¹⁾ Die laufenden Subventionen für ein Opernhaus solchen Ranges dürften sich auf ca. 20 Mio. DM belaufen. Bei gleichmäßiger Verteilung auf 5 Städte und einer zu erwartenden Beteiligung des Landes ergäben sich erhebliche Einsparungen für jede Stadt.

Diese Einwände gegen ein solches Projekt reichen bereits aus, um, bei allem Bemühen um künstlerisches Niveau, die Grenzen der Kooperation aufzuzeigen. Auf die Frage, unter welchen Bedingungen die Bildung von Regionaltheatern sinnvoll ist, wird weiter unten noch eingegangen¹⁾.

- (2) Der Entschluß zur Fusion kann aber auch von der Absicht getragen sein, eine Senkung des Subventionsniveaus unter Beibehaltung des bisherigen künstlerischen Niveaus herbeizuführen. Da in diesem Falle mit der Minderung der Angebotsvielfalt keine höhere künstlerische Leistungsfähigkeit des Gemeinschaftstheaters einherginge, ließe sich eine solche Absicht nur dann rechtfertigen, wenn die Subventionersparnis eine für die Träger relevante Größenordnung erreichen würde. Eine entsprechende Rechnung muß sich in zwei Etappen vollziehen. Sie ist zunächst auf der Grundlage der ursprünglichen von beiden Trägern an ihre Theater gezahlten Subventionen anzustellen.

Die Beurteilung, ob die sich bei einer Fusion ergebende Einsparung erheblich ist, darf allerdings nicht von der Überlegung ausgehen, wie sie Paris - Waschkowitz in ihrem Gutachten über die Möglichkeit einer Zusammenarbeit der Theater der Städte Mainz und Wiesbaden anstellen: Zu ihrem Vorschlag Nr. 5, der die Bildung eines Gemeinschaftstheaters vorsieht und eine erhebliche Gesamtersparnis in Höhe von 21 % (2,85 Mio. DM) des bislang gezahlten Zuschusses mit sich bringen würde, bemerken sie, daß diese Ersparnis in 3 bis 4 Jahren durch tarifliche Gagen-, Gehalts- und Lohnsteigerungen wieder aufgezehrt sein wird²⁾.

¹⁾Vgl. Teil 3, 3c, (3) dieser Arbeit.

²⁾Vgl. Paris, Herbert und Waschkowitz, Karl, a.a.O., S. 75.

Rein rechnerisch mag diese Überlegung zutreffend sein, doch darf der Umstand, daß öffentliche Theater im Zeitablauf wachsende Subventionen nötig haben¹⁾, nicht dazu führen, Sparmaßnahmen unter Hinweis darauf als vergeblich hinzustellen. Diese sollten allein auf eine Senkung des Subventions n i v e a u s abzielen, auf dem sich die laufende Steigerung vollzieht.

Danach wäre der Fehlbetrag auf die Träger zu verteilen. Sinnvoll erscheint dabei die Methode, den Fehlbetrag auf Basis der in beiden Städten vorgesehenen Vorstellungszahlen aufzuschlüsseln²⁾. Vorab sollte jeder Träger allerdings das spielfertige Haus zu eigenen Lasten zur Verfügung stellen³⁾. Von den aufzuteilenden Betriebskosten sind zunächst etwaige Zuwendungen Dritter (Land, Rundfunk, Lotto u. dgl.) abzusetzen. Die verbleibenden Betriebskosten werden dann durch die Zahl der Vorstellungen insgesamt divi-

1) Vgl. Teil 3, I, 2c dieser Arbeit.

2) Grundlage der folgenden Ausführungen ist der Fusionsvertrag der Städte Krefeld und Mönchengladbach aus dem Jahre 1953. - In der Neufassung des § 15 des Theatergemeinschaftsvertrages zwischen Düsseldorf und Duisburg vom Oktober 1969 ist lediglich festgelegt, daß die Stadt Düsseldorf 61,5 % und die Stadt Duisburg 38,5 % des verbleibenden Fehlbetrages übernimmt. In § 14 verpflichten sich beide Städte, eine bestimmte Anzahl von Aufführungen abzunehmen, Düsseldorf 300 und Duisburg 150 (Vgl. Theatergemeinschaftsvertrag in der Fassung vom 1. August 1963 (unveröffentlicht)).

3) Dazu gehören

Ausgaben für die Unterhaltung betriebstechnischer Anlagen sowie für das Hauspersonal (Pförtner, Garderobieren, Logenschließer, Raumpflegerinnen).

diert und der Quotient jeweils mit der Zahl der in einer Stadt vorgesehenen Vorstellungszahl multipliziert. Damit sind die Betriebskosten aufgeteilt. Die Höhe des vom einzelnen Träger auszugleichenden Fehlbetragsanteils ergibt sich erst durch Abzug der bei ihm anfallenden Betriebseinnahmen von den ihm "zugeordneten" Betriebskosten¹⁾. Dann erst kann der einzelne Träger entscheiden, ob der auf ihn entfallende Subventionsanteil im Vergleich zu der von ihm vor der Fusion gezahlten Subvention eine wesentliche Einsparung darstellt.

Eine Fusion mit der Absicht, eine Senkung des Subventionsniveaus unter Beibehaltung des künstlerischen Niveaus herbeizuführen (2. Fusionstyp), ist, wenn sich eine erhebliche Einsparung erzielen läßt, durchaus zu vertreten. Dennoch sollte der 1. Fusionstyp - gleichbleibendes Subventionsniveau für beide Träger mit dem Ziel einer künstlerischen Leistungssteigerung - vorgezogen werden. Wenn man bedenkt, daß das Theater neues Publikum gewinnen muß und dies in erster Linie über eine Steigerung der künstlerischen Qualität des Angebots zu erreichen ist, dann sollten mit jeder theaterpolitischen Maßnahme soweit wie möglich auch künstlerische Absichten verfolgt werden. Der Einspar-

1) Zahlenbeispiel: 10,0 Mio. DM aufzuteilende Betriebskosten

2,5 Mio DM Betriebseinnahmen der Stadt A
(150 Vorstellungen)

1,5 Mio DM Betriebseinnahmen der Stadt B
(100 Vorstellungen)

6,0 Mio. DM ungedeckte Betriebskosten

I. 10 Mio. DM: 250 = 40.000 DM

II. $40.000 \text{ DM} \times 150 = 6 \text{ Mio. DM} - 2,5 \text{ Mio. DM} =$
 $3,5 \text{ Mio. DM}$
 $40.000 \text{ DM} \times 100 = 4 \text{ Mio. DM} - 1,5 \text{ Mio. DM} =$
 $2,5 \text{ Mio. DM}$

Von den ungedeckten Betriebskosten in Höhe von 6 Mio. DM trägt die Stadt A 3,5 Mio. DM, die Stadt B 2,5 Mio. DM.

effekt des 2. Fusionstyps wird u.E. durch die künstlerischen Möglichkeiten des 1. Typs überkompensiert; nicht zuletzt bringt die daraus folgende Steigerung der Besucherzahlen auch höhere Betriebseinnahmen.

Bei gemeinsamem Musik- und Schauspielbetrieb werden die Betriebskosten zweckmäßigerweise getrennt aufgeteilt und auch die Fehlbetragsanteile für jede Sparte getrennt ermittelt - zumal, wenn von beiden Sparten eine unterschiedliche Zahl von Vorstellungen abgenommen wird. Die Kosten des Schauspieltheaters machen ungefähr 1/3 der gesamten Betriebskosten aus.

Bei Erreichung einer bestimmten Größenordnung des Gemeinschaftstheaters sollte die künstlerische Leitung des Schauspiel- und Musikbereichs voneinander getrennt werden¹⁾. Als Rechtsform empfiehlt sich die GmbH, da sie eine Rechnungsführung nach kaufmännischen Grundsätzen²⁾ und eine Beteiligung mehrerer Subventionsträger ermöglicht sowie einen ordnungsgemäßen Vermögensnachweis für das Gemeinschaftstheater gewährleistet, der im Falle vermögensrechtlicher Auseinandersetzungen zwischen den Trägern notwendig wäre³⁾.

1) Zur Begründung vgl. Teil 3, II, 2 dieser Arbeit.

2) Wenn die Träger eine kameralistische Haushaltsführung beibehalten wollen, dann empfiehlt sich die bürgerlich-rechtliche Gesellschaft nach § 705 BGB, wie sie für die Theatergemeinschaften Düsseldorf-Duisburg und Krefeld-Mönchengladbach gilt.

3) Vgl. Paris, Herbert und Waschkowitz, Karl, a.a.O., S. 62 und Wezel, Wolfdietrich, a.a.O., S. 166.

Für Theater mit strukturellen Überangeboten, denen meist aufgrund ihres Standorts die Möglichkeit der Kooperation nicht gegeben ist, die aber in der bestehenden Form, d.h. mit allen Kunstgattungen, allerdings bei Reduzierung des Anteils der Operettenvorstellungen, weiterbetrieben werden sollen, empfiehlt sich ein verstärkter Gastspielbetrieb.

b) Herstellung künstlerisch vertretbarer Relationen
zwischen Etathöhe und Repertoire¹⁾ _

Aus der Theater-Statistik des Deutschen Bühnenvereins läßt sich ersehen, welchen "Betriebszuschuß je Einwohner" die Städte jeweils gewähren²⁾. Diese Zahlen werden in der allgemeinen Diskussion immer wieder angeführt, um die "kulturellen Leistungen" der Städte vergleichsweise zu würdigen. Dies kann aber nur zu verzerrten Ergebnissen führen.

Zum einen kann das Verhältnis von Bevölkerungsgröße und Finanzkraft von Stadt zu Stadt verschieden sein (von der Finanzkraft allein hängt aber die Höhe der Subvention ab); zum anderen wäre wegen der großen Unterschiede in der Bezugsgrundlage "Einwohnerzahl einer Stadt" der Größe "Betriebszuschuß je Einwohner" ohnehin nur dann ein Erkenntniswert beizumessen, wenn eine allgemein anerkannte Beziehung zwischen der Einwohnerzahl und dem Repertoire des Theaters einer Stadt und damit der Höhe der zu zahlenden Subventionen bestehen würde. Wie wollte man z.B. festlegen, ab welcher Einwohnerzahl eine Stadt nicht mehr nur Spieloper, sondern auch Große Oper zu subventionieren hat?

Das verdeutlicht die Fragwürdigkeit, ausgehend von der durchschnittlich gezahlten Subvention je Einwohner (22,04 DM)³⁾, die Zahl von Heidelberg (31,53 DM)⁴⁾ der von West-Berlin (14,48 DM)⁵⁾ gegenüberzustellen

1) Mit "Repertoire" ist im folgenden stets dessen Ex- und Intensität gemeint.

2) TS, Haupttabelle 6 (Verhältniszahlen).

3) TS 1969/70, S. 50.

4) Ebenda, S. 32.

5) Ebenda, S. 30.

und Heidelberg eine über- und West-Berlin eine unterdurchschnittliche Kulturleistung je Einwohner zu bescheinigen. Es ist eben ein Unterschied, ob eine Bevölkerung von 2 Mio. oder von 120 Tsd. Einwohner der jeweiligen Rechnung zugrundeliegt. Wollte West-Berlin den Durchschnittsbetrag erreichen, müßte es weitere 14 Mio. DM an seine drei staatlichen Theater zahlen. Diese reinen Verhältnisgrößen täuschen über die immensen Unterschiede zwischen den absoluten Subventionsbeträgen (West-Berlin 30,9 Mio. DM und Heidelberg 3,8 Mio. DM) und vor allem über die künstlerische Qualität des dafür Gebotenen hinweg.

Sinnvoll ist es vielmehr, die absolute Höhe des Betriebsetats dem damit finanzierten Repertoire gegenüberzustellen. Zwischen diesen Größen ist insofern eine allgemeine Beziehung herzuleiten, als an die Pflege eines bestimmten Repertoires aus künstlerischen Erwägungen bestimmte finanzielle Mindestanforderungen zu stellen sind.

Der Umstand, daß das Heidelberger Theater mit 5,1 Mio. DM über einen kleineren Etat verfügt als das West-Berliner Schiller-Theater mit 9,1 Mio. DM, ist in diesem Zusammenhang weniger beachtlich, als die Tatsache, daß damit vom Schiller-Theater allein Schauspiel- und vom Heidelberger Theater Opern-, Operetten-, Ballett- und ebenfalls Schauspielaufführungen produziert werden. Das Heidelberger Theater stellt eines jener Theater dar, die mit Etats zwischen 3 und 5 Mio. DM ähnlich weitreichenden künstlerischen Ambitionen nachgehen und im musikalischen Bereich nicht einmal vor der Großen Oper haltmachen¹⁾. Da diese Theater

1) Das krasseste Beispiel stellt das Stadttheater Pforzheim dar, das mit 2,88 Mio. DM Betriebsetat alle Kunstgattungen pflegt (TS 1969/70, S. 28 f). Es verfügt über ein 32-Mann-Orchester, das bei Großer Oper verstärkt wird, und einen 15 Mitglieder umfassenden Chor (DBJ 1970, S. 444).

ebenfalls täglich spielen, und ihre Inszenierungen aufgrund des engen Publikumskreises keine allzu langen und selten über eine Spielzeit hinausreichenden Laufzeiten haben, ist man gezwungen, mit Ausstattungsetats in Höhe von 100 - 150 Ts. DM ca. 9-12 Premieren im Musik- und 10-14 im Schauspieltheater pro Spielzeit herauszubringen¹⁾. Die Zahl musikalischer Premieren übersteigt diejenige der Hamburgischen Staatsoper und der Deutschen Oper Berlin, deren Ausstattungsetats zudem mehr als das Zehnfache betragen. Sinn eines Vergleichs dieser Theater mit solchen Spitzeninstituten soll hier nur sein, deren künstlerische Ambitionen vor dem Hintergrund ihrer finanziellen Möglichkeiten deutlich werden zu lassen.

Es soll damit allerdings keiner Gleichmacherei in der finanziellen Ausstattung von Theatern mit gleichen künstlerischen Ambitionen das Wort geredet werden; solange der Unterschied in der finanziellen Ausstattung nicht so groß ist, daß das geringer subventionierte Theater nicht noch die Chance hat, aus seinem Weniger künstlerisch mehr herauszuholen als das höher dotierte, sind kaum Bedenken zu erheben. Unvertretbar wird eine finanzielle Minderausstattung jedoch dann, wenn sich allein aus den daraus resultierenden unzureichenden Produktionsbedingungen ein Vergleich der Leistung des betreffenden Theaters mit anderen Theatern erübrigt. Die Zweckbestimmung öffentlicher Mittel für ein solches Theater ist verfehlt, wenn der Respekt vor dem Mut, mit unzureichenden Mitteln "Aida" zu produzieren, die Sicht für eine

¹⁾ Mit einem Ausstattungsetat von 99 Ts. DM hat das Stadttheater Pforzheim in der Spielzeit 1969/70 10 Opern- bzw. Operetten und 14 Schauspielinszenierungen produziert (TS 1969/70, S. 24 und 14).

künstlerischen Kriterien verpflichtete Beurteilung der Leistung versperrt. Selbst verstärkter persönlicher Einsatz der Beteiligten vermag nicht kompensierend zu wirken, wenn z.B. Chor und Orchester von der Besetzung her keine ausreichende Klangfülle erreichen.

Man kommt daher nicht umhin, vornehmlich für den Bereich des Musiktheaters, finanzielle Mindestanforderungen zu stellen. Ein Theater, das Große Oper pflegen will, benötigt dazu mindestens ein 70-Mann-Orchester der Tarifklasse B¹⁾, einen 50 Mitglieder starken Chor, die beide bei Bedarf durch Aushilfen bzw. Extrachor zu verstärken wären sowie ein 20 Tänzerinnen und Tänzer umfassendes Ballett. Bei aller Anerkennung der Aufgabe, die den sog. Provinztheatern in der Pflege künstlerischen Nachwuchses gestellt ist, sollte das Solisten-Ensemble den stimmlichen Anforderungen des Repertoires insoweit genügen, als es der Respekt vor einem künstlerischen Werk gebietet. Bei 10 unterstellten Neuinszenierungen pro Spielzeit müßte ein Ausstattungsetat in Höhe von mindestens 300 Ts. DM zur Verfügung stehen²⁾.

¹⁾ Die tarifliche Eingruppierung der Orchester ist zugleich Ausdruck ihrer künstlerischen Bewertung. Die Tarifklassen sind S (Sonderklasse), A, B, C, D.

²⁾ Hier können sich allerdings, je nach den diesbezüglichen Anforderungen der Stücke und der Erneuerungsbedürftigkeit des Fundus, erhebliche Schwankungen von einer Spielzeit zur anderen ergeben. Im Schnitt kann man jedoch einen Ausstattungsetat von 30 Ts. DM für eine Neuinszenierung veranschlagen.

Ein so ausgestattetes Musiktheater muß, um "künstlerisch" ausgelastet zu sein - entsprechende Nachfrage unterstellt - mindestens 200 Vorstellungen pro Spielzeit geben und benötigt dazu einen Mindestbetriebsetat in Höhe von derzeit ca. 8 Mio DM¹⁾.

Es ist daher weder künstlerisch noch ökonomisch zu verantworten, daß Theater mit Etats in Höhe von 3-6 Mio. DM, aus denen das Schauspielrepertoire noch mitfinanziert werden muß, oben genannten musikalischen Ansprüchen zu genügen versuchen.

Für die Träger stellen sich die Alternativen, entweder die Subventionen entsprechend zu erhöhen, oder, wenn die Voraussetzungen gegeben sind, eine Theatergemeinschaft mit dem Ziel einzugehen, das künstlerische Niveau zu heben, oder aber das Musiktheater abzubauen und sich auf die Pflege des Schauspiels zu konzentrieren. Eine solche Spezialisierung vermag den Ruf einer Theaterstadt, siehe Göttingen und vor allem Bochum, eher zu begründen als falscher künstlerischer Ehrgeiz, aufgrund dessen mehr die Ortsansässigkeit denn die Qualität eines Musiktheaters subventioniert wird. Beschränkt sich eine Stadt auf das Schauspiel, wäre für ausreichende Operngastspiele umliegender Bühnen zu sorgen. Wie die dazu notwendige höhere Mobilität des Opernangebots subventionspolitisch gefördert werden kann, soll im nächsten Abschnitt untersucht werden.

¹⁾ Dieser Betrag orientiert sich an den Etats solcher Musiktheater, die den oben genannten Anforderungen genügen.

c) Neukonzeption der Länderbeteiligung

(1) Ziele und Prinzipien

"Die jüngste Entwicklung hat gezeigt, daß die Finanzkraft der Städte nicht mehr überall die ausreichende Subventionierung eines Theaters ermöglicht. Um das deutsche Theater in seiner Vielfalt zu erhalten, wird es deshalb nötig sein, daß die Länder neben der Unterhaltung ihrer Staatstheater auch die nicht-staatlichen Theater angemessen unterstützen"¹⁾.

Würde man diese Empfehlung des "Gesprächskreises Theater" zur Grundlage einer Neukonzeption machen, so käme zum bisherigen Traditionskriterium²⁾ der Subventionsvergabe noch das der kommunalen Finanzschwäche hinzu. Da wohl kaum eine deutsche Stadt dieses nicht erfüllen würde, stünde einer Subventionsvergabe nach dem Gießkannenprinzip nichts mehr im Wege. Das aber wäre weder ökonomisch noch kulturell zu rechtfertigen.

Auszugehen ist bei einer Neukonzipierung vielmehr von denjenigen in der Kritik der Finanzierungspraxis bloßgelegten Mängeln, die durch eine sinnvolle Subventionsvergabe seitens der Länder zu heilen wären. Als Ziele wären daher anzusehen

- die Bereicherung der qualitativen Vielfalt des Angebots sowie
- die Förderung dessen räumlicher Mobilität.

¹⁾ Empfehlungen des "Gesprächskreises Theater", a.a.O., S. 4.

²⁾ Vgl. Teil 3, I, 1 dieser Arbeit.

Eine dahingehende Neuordnung der staatlichen Subventionsvergabe hat sich von folgenden Prinzipien leiten zu lassen:

- Ein Theater mit nur ortsgebundener Ausstrahlung ist allein als kommunale Angelegenheit zu betrachten.
- Die staatliche Subventionsvergabe an ein Theater hat zusätzlich und allein nach solchen Kriterien zu erfolgen, die der Realisierung obiger Zielsetzung dienen.
- In den Kreis der auf ihre Förderungswürdigkeit hin zu untersuchenden Theater sind nur solche aufzunehmen, die sich bietende Fusionsmöglichkeiten zum Abbau ihrer Überkapazitäten genutzt haben¹⁾.
- Die Untersuchung eines Theaters auf seine Förderungswürdigkeit hat nicht mehr pauschal, sondern getrennt nach Kunstgattungen - Oper, Schauspiel - zu erfolgen. Entsprechend sind die Subventionen zu gewähren.

(2) Förderung künstlerischer Schwerpunktbildung

Gemäß dem Prinzip getrennter Subventionsvergabe werden zuerst die Möglichkeiten einer Schwerpunktbildung im Bereich des Schauspiels und anschließend in dem der Oper untersucht.

¹⁾ Theater mit Überkapazitäten, denen die Möglichkeit zur Fusion nicht gegeben sind, sollten nur dann berücksichtigt werden, wenn sie sich auf den Betrieb des Schauspiels beschränken und das Musiktheater auf Gastspielbetrieb umstellen.

- (a) Deutschland besitzt keine Nationaltheatertradition im Sinne solch unverwechselbarer Merkmale wie sie bspw. die Comédie Française mit ihren Klassikern Modellen - Corneille, Racine, Molière - dem französischen, die Royal Shakespeare Company dem englischen, Lope de Vega und Calderon dem spanischen und die Commedia dell'arte dem italienischen Theater verliehen haben¹⁾. Das Theater in Deutschland war stets ein internationales, ein Welttheater, jedoch hatten und haben die einzelnen Theater eine sehr unterschiedliche künstlerische Ausstrahlungskraft. Während im ersten Drittel dieses Jahrhunderts Berlin unbestrittene Metropole dieses Welttheaters war, in der der Ruhm eines Shaw, Strindberg, Pirandello begründet und neue Darstellungsformen erprobt und durchgesetzt wurden, ist das Theater im Gefolge der Dezentralisierung nach dem 2. Weltkrieg zwar international geblieben - Shakespeare neben Schiller, Molière neben Kleist und Brecht neben Beckett -, jedoch ohne künstlerische Impulse in dem Maße nach außen zu spenden, wie Berlin es vormals vermochte²⁾. Die deutsche Theaterlandschaft der Gegenwart beeindruckt mehr durch Besiedlungsdichte als durch künstlerische Ausstrahlungskraft. Selbst Werke deutscher Autoren wie die von Brecht und Kleist haben im Ausland durch Inszenierungen Giorgio Strehlers im Teatro Piccolo Mailand bzw. Jean Vilars im Theatre Populaire Paris eine beachtens-

¹⁾ Vgl. Melchinger, Siegfried: "Theater ist immer live. Die deutsche Schaubühne und ihr Publikum I", in: DEUTSCHE ZEITUNG/CHRIST UND WELT vom 4. Dezember 1970, S. 13 f.

²⁾ Vgl. Melchinger, Siegfried: "Theater ist immer live. Die deutsche Schaubühne und ihr Publikum I", a.a.O., S. 14.

wertere Pflege erfahren als hierzulande¹⁾.

Es vermag nicht einzuleuchten, daß der Preis für ein dezentralisiertes Theatersystem das Fehlen markanter Sonderentwicklungen²⁾ sein soll. In welchen ursächlichen Zusammenhang mangelnde Initiative der künstlerisch Verantwortlichen und ungezielte Subventionsvergabe der Träger bei dieser offensichtlichen Verzettelung der Kräfte gestanden haben, mag dahingestellt bleiben; wichtiger ist, daß es sicher der Aktivität beider Seiten bedarf, um dem deutschen Theaterleben der Nachkriegszeit die bislang fehlenden Akzente zu verleihen, wobei natürlich nicht das angestrebt werden kann, was selbst einem Gottsched, Lessing und Goethe verwehrt blieb, nämlich die Errichtung eines deutschen Nationaltheaters.

Eine Schwerpunktförderung im Bereich des Schauspiels kann nur auf die Bildung von Ensembles mit spezifizierter Aufgabenstellung hinwirken, von denen eine nachhaltige und evtl. sogar Maßstäbe setzende Bereicherung des Theaterangebots zu erwarten ist. Gedacht ist bspw. an Ensembles, die an der Entwicklung einer zeitgemäßen Interpretation und Darstellungsform der deutschen Klassiker arbeiten, die sich auf Avantgarde - hier speziell der Erprobung neuer Spielweisen, z.B. der Einbeziehung des Zuschauers - und Volkstheater spezialisieren, ferner Shakespeare-Truppen, Brecht-Experten u.a.m.

¹⁾ Daß die Aufführung von Werken Brechts z.T. bis weit in die 50er Jahre politischen Restriktionen unterlag, soll zwar nicht unerwähnt bleiben, dürfte aber in den 70er Jahren nicht mehr als Erklärung für ein fehlendes Brecht-Ensemble gelten.

²⁾ Dabei ist natürlich nicht an eine Renaissance Berliner Theaterverhältnisse gedacht. Was unter 'markanten Sonderentwicklungen' zu verstehen ist, wird im folgenden ausgeführt.

Der Finanzierungswille der Länder allein ließe solche Ensembles natürlich nicht von heute auf morgen entstehen. Das Kernproblem wird sein, die jeweils dafür geeigneten Darsteller, Regisseure und Bühnenbildner für längere Zeit an einen Ort zu binden. Welcher Ort dies sein wird, d.h. welches kommunale Theater zusätzlich von staatlicher Seite subventioniert wird, hängt davon ab, welcher kommunalen Initiative es gelingt, die entsprechenden Künstler zu verpflichten. In jedem Falle wird es einer intensiven Zusammenarbeit zwischen den kommunalen und staatlichen Trägern sowie den künstlerischen Leitern bedürfen.

Das Land soll nicht mehr pauschal das Theater einer Stadt, sondern ein genau umrissenes künstlerisches Projekt finanzieren. Mit der staatlichen Subvention sind die für die erfolgreiche Arbeit eines Spezialensembles notwendigen Produktionsbedingungen zu schaffen. Dazu muß das Ensemble des betreffenden Theaters so erweitert werden, daß der vornehmlich für die Spezialaufgabe engagierte Teil jederzeit aus dem "normalen" Repertoire-Betrieb auszusparsen ist¹⁾. Damit soll eine, unabhängig von evtl. auftretenden Produktionszwängen des Repertoirebetriebs, ausreichende Probenzeit und eine allein nach künstlerischen Erwägungen bemessene Zahl an Neuinszenierungen pro Spielzeit gewährleistet werden. Außerdem muß das Spezialensemble der mit der Landessubvention verbundenen Auflage zu angemessener Gastspiel-tätigkeit nachkommen.

1) Das soll natürlich nicht heißen, daß diese Ensemblemitglieder, soweit verfügbar, nicht auch in Repertoirevorstellungen anderer Stücke mitwirken. Die schwerpunktmäßige Förderung eines Theaters bedeutet nicht, daß dieses auf einen pluralistischen Spielplan verzichten darf (zur Begründung der Notwendigkeit eines solchen Spielplans vgl. Teil 2, III dieser Arbeit).

Mit der staatlichen Subvention sind die aus der Ensembleerweiterung entstehenden zusätzlichen Kosten des künstlerischen Personals, die Ausstattungskosten der Neuinszenierungen, die Kosten des Gastspielbetriebs sowie ein angemessener Teil der personellen und sächlichen Gemeinkosten des betreffenden Theaters abzudecken.

Bei der Erfolgskontrolle wird eine ausreichende Ausreifungszeit des Projekts zu berücksichtigen sein.

- (b) Die Gegebenheiten im Bereich des Musiktheaters liegen etwas anders. Mit der Hamburgischen Staatsoper, der Deutschen Oper Berlin und der Bayerischen Staatsoper München bestehen drei Opernhäuser von Weltruf, die, wie alle Opernhäuser dieser Kategorie, diesen weniger durch die Pflege der Werke eines einzelnen Komponisten als durch ihr Repertoire insgesamt erlangt haben¹⁾. Eine Schwerpunktförderung der Länder könnte daher nicht, wie es Lewinski vorschwebt, darauf abzielen, daß "in einem Ballungsgebiet von mehreren Bühnen eine ein Optimum an Wiedergabe dadurch erzielt , daß sie die geeigneten Kräfte für Puccini sammelt, während die zweite mit einem modernen Werk ebenso prägnant hervorträte, die dritte mit Mozart und die vierte mit Verdi"²⁾. Ganz abgesehen von den bereits erwähnten ökonomischen Einwänden, die einem engen, räumlichen Nebeneinander mehrerer Operntheater entgegenzubringen sind³⁾, ließen sich solche Spezialisierungsvorhaben schon deshalb nicht realisieren, weil das von Lewinski angestrebte "Optimum an Wiedergabe" das Engagement der - im Opernbereich nicht zahlreichen - Spitzenkräfte erfordert, die fast ausnahmslos an den

¹⁾ Akzente werden in München mit der R. Strauss-Pflege und in Hamburg durch Auftragskompositionen zeitgenössischer Komponisten gesetzt.

²⁾ Lewinski, Eberhard von, a.a.O., S. 12.

³⁾ Vgl. Teil 3, I, 1 und II, 3a dieser Arbeit.

oben genannten Opernhäusern engagiert sind. Es ist zu bezweifeln, ob diese bereit wären, sich für längere Zeit, wie es Lewinski offensichtlich vor-schwebt, an ein kleineres Opernhaus zu binden, um an der Entwicklung eines "zeitgemäßen Verdi- oder Mozart-Stils"¹⁾ mitzuarbeiten. Da das künstlerische Niveau des Musiktheaters in erheblich höherem Maße von der Etathöhe abhängig ist als das des Schauspiels, ließe sich die Erreichung "in allen Teilstückhaltiger Aufführungen"²⁾ zudem nur über eine Subventionssteigerung erreichen, deren Ausmaß sicher die Grenze dessen überschreiten würde, was die Förderung der Opernkunst der öffentlichen Hand wert ist. Grundlage der staatlichen Subventionsvergabe bliebe dann auch nur wieder das von kommunaler Seite leicht zu erfüllende Kriterium der Ensemblebildung. Der Realisierung eines solch weitreichenden, im Grunde auf eine höhere Subventionierung aller bestehender Operntheater hinauslaufenden Vorhabens sind jedoch ökonomische und künstlerische Grenzen gesetzt.

Bei realistischer Einschätzung der Höhe der für die Pflege der Opernkunst vertretbaren öffentlichen Aufwendungen³⁾ und unter Zugrundelegung der oben begründeten finanziellen Mindestanforderungen, die

¹⁾ Lewinski, Eberhard von, a.a.O., S. 12

²⁾ Eine solche Qualität vermag Lewinski übrigens nicht einmal den ganz großen Opernhäusern zu bescheinigen (vgl. ebenda).

³⁾ Eine Grenze läßt sich hier natürlich nicht auf Heller und Pfennig ziehen, doch scheinen die alljährlichen Aufwendungen der Länder für die Förderung des Musiktheaters, bis auf Nordrhein-Westfalen (vgl. Teil 3, I, 1 dieser Arbeit), keine allzu große Anhebung des jeweiligen Subventionsniveaus mehr zuzulassen. Die folgenden Ausführungen richten sich in erster Linie auf eine Umverteilung der z.Zt. gewährten Mittel.

der Betrieb Großer Oper stellt¹⁾, kann sich eine staatliche Schwerpunktförderung nur auf solche Städte konzentrieren, die von ihrer Bevölkerungszahl und Finanzkraft sowie den theaterbaulichen Gegebenheiten her die Chance bieten, das künstlerische Niveau ihrer Musiktheater auf ein großen Opernhäusern vergleichbares Niveau zu heben.

Von den acht Theatern mit Musikbetrieb, die bspw. das Land Baden-Württemberg z. Zt. subventioniert, erfüllen nur drei diese Voraussetzungen: die Operntheater in Stuttgart, Karlsruhe und Mannheim. Auf diese müßte das Land seine Förderungstätigkeit im musikalischen Bereich schwerpunktmäßig verlegen. Da mit dem Entzug der Landessubvention den übrigen Städten Heidelberg, Freiburg, Pforzheim, Ulm und Esslingen gleichsam die Empfehlung gegeben würde, ihren Musikbetrieb einzustellen²⁾, müßte mit der Landessubvention den zu fördernden Theatern zur Auflage gemacht werden, ihren Gastspielbetrieb entsprechend zu intensivieren.

Die Finanzierung sollte folgendermaßen durchgeführt werden: Im Gegensatz zum Schauspiel handelt es sich hier weniger um eine Projekt- denn eine Beteiligungsfianzierung. Auszugehen ist von dem oben

1) Vgl. Teil 3, II, 3b dieser Arbeit.

2) Die Theater dieser Städte würden sich, entsprechend der in Abschnitt II, 3b dieses Teils der Arbeit gegebenen Empfehlung, auf den Betrieb des Schauspiels konzentrieren. Da die Förderung künstlerischer Schwerpunktbildung in diesem Bereich weniger von der Größe der Stadt abhängt, verbliebe ihnen die Chance, sich dabei als staatlich förderungswürdig zu erweisen.

veranschlagten, für den Betrieb Großer Oper notwendigen Mindestetat in Höhe von derzeit ca. 8 Mio. DM¹⁾, der aus kommunalen Mitteln zu finanzieren wäre, wobei es den Städten natürlich freigestellt bliebe, ihren Beitrag gemäß ihrer künstlerischen Ambitionen zu erhöhen. Staatliche Mittel wären zusätzlich in Höhe des Betrags zu gewähren, mit dem das Ensemble so erweitert werden könnte, daß bei täglichen Vorstellungen am Standort ein parallel zu unterhaltender Gastspielbetrieb möglich wäre²⁾. Eine - ausgehend von der oben genannten Mindestensemblestärke eines Musiktheaters³⁾ - Verstärkung des Orchesters um 50 auf 120⁴⁾, des Chors um 20 auf 70, des Balletts um 10 auf 30 Mitglieder, eine ausreichende Erweiterung des Solistenensembles, eine entsprechende Erhöhung des Ausstattungsetats⁵⁾ sowie die voll abzudeckenden Kosten des Gastspielbetriebs würden staatliche Mittel in Höhe von ca. 6 - 7 Mio. DM erfordern, so daß ein solch schwerpunktmäßig gefördertes Operntheater über einen Betriebsetat von ca. 14 - 15 Mio. DM verfügen würde⁶⁾.

1) Vgl. Teil 3, II, 3b dieser Arbeit.

2) An einem Abend sollte parallel zumindest Große Oper und Spieloper/Operette aufgeführt werden können

3) Vgl. S. 154 f dieser Arbeit.

4) Die Mehrkosten des in diesem Fall mindestens in die Tarifklasse A höher zu gruppierenden Orchesters wären auch vom Land zu tragen.

5) Davon wäre primär der Gewandausstattungsetat betroffen.

6) Zugrundegelegt wurde hierbei annäherungsweise die Ensemblestärke der Deutschen Oper am Rhein Düsseldorf/Duisburg, die über einen Betriebsetat von ca. 20 Mio. DM verfügt (vgl. TS 1969/70, S. 27). Die Gemeinschaft unterhält 76 Solisten, zwei 106 bzw. 89 Mitglieder starke Orchester der Tarifklasse S, 84 Chor- und 51 Ballettmitglieder (DBJ 1970, S. 276 ff).

Künstlerisch wäre damit zu erreichen, daß sich das Opernangebot, um beim Beispiel des Landes Baden-Württemberg zu bleiben, neben der Württembergischen Staatsoper um zwei weitere qualifizierte Bühnen erweitern würde, die, ohne provinzielle Abstriche machen zu müssen, in der Lage wären, selbst den künstlerischen Anforderungen von Opern wie "Die Meistersinger von Nürnberg" und "Aida", zumindest von der Ensemblestärke her, in einer den großen Opernhäusern vergleichbaren Weise zu genügen. Dem Einwand, daß dem künstlerischen Nachwuchs durch diese Konzentration die Möglichkeit der Heranbildung in der "Provinz" genommen wird, ließe sich entgegenhalten, daß man eine u.U. effizientere Nachwuchspflege durch Opernstudios erreichen könnte, die den Musiktheatern anzugliedern wären und die durch eigene Inszenierungen kleinerer Werke einem jungen Sänger oder Regisseur bessere Entfaltungsmöglichkeiten geben könnten, als der Repertoire-Betrieb einer Provinzbühne.

Das Musiktheaterleben einer nach einer solchen Neuordnung der Subventionsvergabe über keinen eigenen Opernbetrieb mehr verfügenden Stadt wie Heidelberg brauchte keine Einbuße zu erleiden, im Gegenteil. Unter Zugrundelegung der derzeitigen Besucherzahlen sowie der Platzausnutzungsquote des dortigen Musiktheaters¹⁾ wäre der Nachfrage mit 60 Vorstellungen genüge getan. In diese könnten sich bspw. die schwerpunktmäßig geförderten Theater der Städte Mannheim (25 Aufführungen), Karlsruhe (15)

¹⁾ Die Städtischen Bühnen Heidelberg haben in der Spielzeit 1969/70 76 Opern- und 65 Operettenvorstellungen gegeben, die durchschnittliche Platzausnutzungsquoten von nur 52 bzw. 49 % aufwiesen (TS 1969/70, S. 14 und 32).

Stuttgart (10) sowie Frankfurt (5) und das zu bildende Gemeinschaftstheater Wiesbaden/Mainz mit 5 Aufführungen teilen. Das Opern- und Operettenangebot dieser, wie all der anderen musiktheaterlosen Städte würde vielfältiger, qualitativ besser und ließe interessante Vergleiche zu.

Die Gastspiele eines Musiktheaters dürften sich, wie schon eben im Beispiel angedeutet, nicht nur auf die Städte des eigenen Landes beschränken, sondern müßten, je nach regionaler Lage auch in Städten der Nachbarländer erfolgen. Die Frage der Vergütung solcher Gastspiele wird noch zu klären sein.

(3) Bildung von Regionaltheatern

Als Regionaltheater kann man bislang nur die Landesbühnen bezeichnen, die zwar den Namen ihres Standorts tragen, dort aber nur relativ wenige Vorstellungen geben und das Schwergewicht auf den Gastspielbetrieb in kleinen und kleinsten Orten legen¹⁾. Diese Theater, die, bis auf wenige Ausnahmen, das Schauspiel pflegen, erfüllen eine bedeutende regionale Aufgabe und werden daher auch überwiegend aus Landesmitteln finanziert.

Ein Ausbau dieser Regionaltheater, jedoch in etwas abgeänderter Form, bietet sich bei einer Neukonzeption der Länderbeteiligung in zweierlei Richtung an, nämlich im Hinblick auf die Errichtung regionaler Musical- sowie Jugendtheater.

¹⁾ Beispielhaft erwähnt seien die Landesbühnen Castrop-Rauxel mit 39 Vorstellungen am Standort und 277 Gastspielen, Dinslaken (40/136), Neuwied (34/183), Bruchsal (32/247) und Verden (52/231) (TS 1969/70, S. 14 f.)

- (a) Mit dem Musical ist ein Unterhaltungsgenre auf-
kommen, das als "gemeinsames Kind" von Operette
und Schauspiel zugleich sängerische, schauspiele-
rische und tänzerische Anforderungen an die Dar-
steller stellt. Da solche vielseitigen Begabungen
selten und die Lehrprogramme der Schauspielschulen
dieser Entwicklung nicht ausreichend angepaßt sind,
ferner die Theater immer noch zu sehr den Schemata
des reinen Musik- und Schauspielbetriebs verhaf-
tet sind, ist es bisher nicht gelungen, Musical-
Ensembles zu bilden, die in allen Teilen diese
Bezeichnung verdienen. Allein in Hamburg, München
und Berlin vermögen gelegentliche Produktionen
privater Unternehmer, jedoch auch nur in der Pre-
mierbesetzung, die i.d.R. nur den ersten Teil
der Folgevorstellungen bestreitet, den Qualitäts-
ansprüchen dieses Genres zu genügen. Um die große
Nachfrage zu befriedigen, versuchen öffentliche
Theater aller Größenordnung, solche Musical-Produk-
tionen mit einer Ensemblemischung aus Schauspie-
lern, Operettenkräften und sogar Opernsängern
nachzuahmen.

Die Errichtung regionaler Musical-Theater empfiehlt
sich daher aus mehreren Gründen:

- Die Bildung von Ensembles aus Spezialkräften
und Talenten, denen die Möglichkeit der Weiter-
bildung gegeben wäre, würde eine Versorgung mit
stilechten Aufführungen dieses Genres in allen
Teilen unserer Theaterlandschaft ermöglichen.
- Die für Oper und klassische Operette ausgestat-
teten Musiktheater würden von Produktionen dieser
Art entlastet.

- Die Betriebsform solcher Musical-Theater würde im Vergleich zur derzeitigen Produktionsweise sehr viel weniger Subventionen erfordern, u.U. sogar eine völlige Finanzierung aus Eigeneinnahmen möglich machen.

Ein regionales Musical-Theater wäre dazu in rechtlich und wirtschaftlich verselbstständigter Form einem stehenden Theater, das über die notwendigen Räumlichkeiten verfügt und die Verwaltung mitübernimmt, anzugliedern. Es sollte kein Repertoire unterhalten, sondern en-suite spielen. Nach der Premiere und einigen Vorstellungen am Standort¹⁾ geht es mit dem jeweiligen Stück solange auf kleinere Tourneen, wie Nachfrage danach besteht²⁾. Es ist vorstellbar, daß sich bei einer solchen Betriebsform ein regionales Musical-Theater in einem großstädtischen Ballungsraum bei relativ geringen Transportkosten und der Möglichkeit, u.U. sogar in großen Hallen mehrere Tage hintereinander zu spielen, völlig aus Eigeneinnahmen finanzieren könnte. Unter weniger günstigen regionalen Produktionsbedingungen würde sich der Subventionsbedarf wohl in vertretbaren Grenzen halten lassen³⁾.

1) Mit den Vorstellungen am Standort können die Leistungen des dortigen Theaters abgegolten werden; u.U. hätte eine Ausgleichszahlung zu erfolgen.

2) Ein solcher en-suite-Betrieb wird es notwendig machen, daß ein Teil des Ensembles auf Basis von Stückverträgen engagiert wird. Dabei wird es sich vornehmlich um einige Hauptdarsteller sowie Regisseure und Bühnenbildner handeln. Je nach den Ensembleanforderungen des zu produzierenden Musicals wird auch ein Teil des Orchesters, Balletts und Chors nur stückweise verpflichtet werden können.

3) Eine generelle Abschätzung der hierfür relevanten Kosten- und Einnahmefaktoren ist kaum möglich. In Annäherung an den Subventionsbedarf eines Landestheaters mit Musikbetrieb dürfte jedoch der eines Musical-Theaters, unter Berücksichtigung der jeweiligen Kosten- sowie Einnahmever- und -nachteile, derzeit 1,5 Mio. DM nicht überschreiten.

- (b) Mit der Errichtung regionaler Kinder- und Jugendtheater stellt sich der staatlichen Regionalförderung eine weitere Aufgabe. Bis auf das alljährliche Weihnachtsmärchen war in den letzten Jahrzehnten keine Initiative erkennbar, Kinder und Jugendliche dem Theater näher zu bringen. Erst der anhaltende Publikumsschwund ließ die künstlerischen Leiter die subventionspolitische Aufgabe des "Theater für alle" aus erweitertem Blickwinkel sehen. Kinder und Jugendliche wurden zum mobilisierbaren Besucherreservoir. Durch vereinzelte örtliche Initiativen versuchte man, die Versäumnisse vergangener Jahre nachzuholen¹⁾, ohne jedoch ein überzeugendes Modell für ein zeitgemäßes Kinder- und Jugendtheater zu entwickeln. Die Entwicklung eines solchen Modells kann nicht "Kuppelprodukt" eines Mehrspartenbetriebs sein, zumal der i.d.R. allein damit beauftragte Dramaturg überfordert sein dürfte.

Die Erarbeitung einer Theaterkonzeption für Kinder und Jugendliche läßt sich nur durch Grundlagenforschung unter Beteiligung von Pädagogen, Psychologen und Soziologen bzw. eine enge Kooperation der Theaterleiter mit Schulen und Schauspielschulen realisieren²⁾. Eine solche Arbeit muß personell und institutionell gesichert sein, d.h. es bedarf eines rechtlich und wirtschaftlich selbständigen Theaters, dessen Standort sinnvoll eine Stadt mit Universität oder pädagogischer Hochschule sein sollte. Räumlich wäre es, wie das oben beschriebene Musical-Theater, dem dortigen Schauspielhaus anzugliedern. Als "Kinder- und Jugendtheater-Landes-

¹⁾ Eine Bestandsaufnahme enthält die "Studie zum Kinder- und Jugendtheater", hrsg. vom DBV, Köln 1971, S. 8 ff.

²⁾ Vgl. Kritz, Jürgen: "Aufruf für ein Jugendtheater", in: FAZ vom 22. April 1971, S. 10.

bühne" würde es von dort aus Theater, Schulen, Jugendhäuser und Kindergärten des näheren und evtl. sogar weiteren Umkreises bespielen.

Zweck der Förderung eines solchen Theaters sollte es sein, Modelle mit unterschiedlichen Spiel- und Wirkungsweisen zu erproben, Erfahrungen auszuwerten und mit anderen Bühnen auszutauschen, um so im Laufe der Zeit eine Konzeption zu erarbeiten, die kommunalen Schauspieltheatern als Grundlage für eine spätere Übernahme des Kinder- und Jugendtheaterbetriebs in eigene Regie dienen kann. So gesehen ließe sich ein solches Regionaltheater, je nach den örtlichen Gegebenheiten, d.h. der Möglichkeit zu ausreichender Versorgung durch umliegende Schauspieltheater, auch als zeitgebundenes Förderungsprojekt der Länder betrachten.

Der Finanzierungsanteil der Subventionen wird bei einem solchen Theater relativ hoch, d.h. das Einspielergebnis relativ niedrig sein, da das Eintrittsgeld für ein Kinder- und Jugendtheater nicht mehr als eine Anerkennungsgebühr sein sollte, die auch aus Taschengeld-Etats zu tragen wäre. Bei geschlossenen Vorstellungen für soziale Institutionen wie Schulen, Kindergärten, Tagesstätten für spastisch gelähmte Kinder und dgl. wäre sogar der Nulltarif vertretbar. Der Betriebsetat dürfte sich auf ca. 1 Mio. DM belaufen.

Mit der Förderung von Kinder- und Jugendtheatern würde nicht nur eine "Investition" in die Zukunft des Erwachsenentheaters vorgenommen, sondern auch den spezifisch kindlich-jugendlichen Bedürfnissen nach Theatervorstellungen entsprochen, für deren Befriedigung die hohe Frequenz des Weihnachtsmärchens ein längst zu beachtendes Signal hätte sein müsse.

(4) Intensivierung des Gastspielbetriebs

In unserer Theaterlandschaft bestehen nicht wenige Städte unterschiedlicher Größenordnung, die zwar über moderne und z.T. sogar repräsentative Theaterbauten verfügen, aber kein eigenes Ensemble unterhalten, sondern sich von Fall zu Fall von privaten Tournee- und öffentlichen Theatern der umliegenden Städte bespielen lassen. Die Vergütung solcher Gastspiele erfolgt jedoch in unterschiedlicher Weise. Eine private Gastspielsdirektion, die mit ein oder zwei Stars und sonst meist unbekannten Schauspielern mit einem Stück auf Tournee geht, nimmt pro Abend Pauschalen ein, die in den seltensten Fällen durch die Einnahmen aus Kartenverkauf gedeckt werden; die Differenz wird aus öffentlichen Mitteln der Stadt getragen, obwohl nicht einzusehen ist, warum privaten Theaterunternehmern das Einnahmerisiko abgenommen werden soll. Bei Gastspielen öffentlicher Bühnen ist interessanterweise eine ungleich geringere Vergütungsbereitschaft festzustellen. Nach Berechnungen des "Gesprächskreises Theater" wurde den Theaterstädten in der Spielzeit 1966/67 nicht einmal die Hälfte der ihnen entstandenen Kosten eines Gastspiels ersetzt, mit Ausnahme der Städte zwischen 20 und 50 Ts. Einwohnern, bei denen dieses Verhältnis etwas günstiger liegt.

Entsprechendes gilt für die Landesbühnen, denen nur etwas mehr als die Hälfte vergütet wurde¹⁾. Daran hat sich bis heute nichts geändert²⁾. Daß trotz dieser offensichtlichen interkommunalen Subventionierung dennoch Gastspiele durchgeführt werden, erklärt sich daraus, daß manche Mehrspartentheater über nur eine Bühne verfügen und ein Ensemble daher allabendlich nicht beschäftigt ist, so daß die Gastspielvergütung die relativ geringen direkten Gastspielkosten übersteigt und einen positiven Deckungsbeitrag zu den Gemeinkosten liefert, d.h. das Einspielergebnis insgesamt verbessert³⁾.

1) Die Berechnungsart ist folgende: Von den reinen Betriebskosten, also Betriebskosten abzüglich Bauaufwand, Versorgungsbezüge, Schuldendienst, Zuführungen an Rücklagen, werden die durch Gastspiele entstandenen gesamten direkten Kosten (Transportkosten, Versicherungsprämien, Überstunden des technischen Personals u.a.), alle ortsgebundenen Kosten, die mit rd. 10 % (bei den Landesbühnen 5%) der reinen Betriebskosten veranschlagt werden, sowie die Subventionen des Landes in Abzug gebracht. Der Differenzbetrag, dividiert durch die Gesamtzahl der Vorstellungen pro Spielzeit, ergibt die durchschnittlichen Kosten einer Vorstellung. Addiert man dazu die direkten durchschnittlichen Kosten eines Gastspiels, errechnet aus gesamte direkte Gastspielkosten dividiert durch die Zahl der Gastspiele, so ergeben sich die durchschnittlichen Kosten pro Gastspiel (vgl. Empfehlungen des "Gesprächskreises Theater" zur Vergütung von Abstechern und Gastspielen, Anlage zum Brief vom 12. März 1969 an den Deutschen Gemeindetag u.a., S. III f). Bei dieser Berechnungsart ist allerdings unterstellt, daß die direkten Kosten je Gastspiel aus der kommunalen Subvention zu tragen sind, was im Falle zusätzlicher staatlicher Subventionen nicht logisch erscheint. Aber auch, wenn die direkten Gastspielkosten mit der staatlichen Subvention als abgedeckt unterstellt werden, wären die Vergütungen immer noch zu niedrig.

2) Vgl. Mewes, Bernhard: "Statistik der Theaterentwicklung", in: DB, Nr. 5 (1971), S. 7.

3) Bei Gastspielen von Theatern mit 2 Bühnen am Standort bliebe eine Bühne unbespielt: infolgedessen vermindert sich hier der Deckungsbeitrag um den daraus resultierenden Einnahmeausfall.

In der hier vertretenen, auf Konzentration der künstlerischen Kräfte und größere Mobilität des Angebots hinauslaufenden Theaterkonzeption gewinnt die Frage der Gastspielvergütung eine verstärkte Bedeutung. Bei einer größeren Zahl von Einsparten- und Gemeinschaftstheatern würde, unter Annahme gleichbleibender Vergütungssätze, die Bereitschaft zu Gastspielen aufgrund der zu berücksichtigenden Einnahmeausfälle am Standort abnehmen. Die gleichzeitige Realisierung höherer Mobilität des Angebots und der Konzentration künstlerischer Kräfte schließt sich demnach so lange aus, als das Vergütungssystem für die Theater keinen ausreichenden Anreiz zu umfangreichem Gastspielbetrieb liefert.

Keine Lösung stellt die pauschale Empfehlung des "Gesprächskreises Theater" an die Adresse der theaterlosen Städte dar, die Vergütungen "wesentlich zu erhöhen"¹⁾. Nach seinen Vorstellungen rechtfertigt sich die Teilvergütung daraus, daß sich die Theaterstädte angeblich der Aufgabe bewußt sind, "die sie als kultureller Mittelpunkt einer größeren Region haben"²⁾. Diese Argumentation vermag insofern nicht zu überzeugen, als die Erfüllung der damit angesprochenen regionalen Aufgabe weniger eine Frage der Vergütung als einer ausreichenden Zahl an Gastspielen überhaupt darstellt. Warum dies grundsätzlich ein "Kulturgeschenk" der einen an die andere Stadt erfordern soll, ist nicht einzusehen. Außerdem ist nicht jede Theaterstadt "kultureller Mittelpunkt einer größeren Region". Gerade nach der Neuordnung der Theaterlandschaft im hier vertretenen Sinn ergäbe sich die Notwendigkeit von überregionaler Gastspieltätigkeit,

¹⁾ Empfehlungen des "Gesprächskreises Theater" zur Vergütung von Abstechern und Gastspielen, a.a.O., S. 3

²⁾ Ebenda.

für manche Theater sogar über die Grenzen von Bundesländern hinweg. Die Vergütungsfrage stellt sich daher doch etwas differenzierter dar und läßt sich nicht so pauschal beantworten, wie es der Gesprächskreis tun zu können glaubt.

Inwieweit der regionalpolitischen Aufgabe der Subventionspolitik genüge getan werden kann, ist entscheidend davon abhängig, ob von der Vergütungsregelung ausreichende Anreize zum Anbieten und Nachfragen¹⁾ von Gastspielen ausgehen. Da höhere Mobilität durch eine mit entsprechenden Auflagen verbundene Theater-subventionierung der Länder erreicht werden kann, ist die Vergütungsfrage in diesem Rahmen zu behandeln.

Mit der den schwerpunktmäßig geförderten Theatern gegebenen Auflage zu einer vertretbaren Anzahl von Gastspielen wäre zwar ein wichtiger Schritt in Richtung höhere Mobilität getan, es kann jedoch nicht Zweck staatlicher Subventionen sein, die Gastspielvergütungen pauschal zu übernehmen, sondern durch diese Mittel soll ein Ensemble soweit verstärkt werden, daß ein paralleler Gastspielbetrieb ermöglicht wird. Da keine Begründung plausibel erscheint, wonach ein aus kommunalen Mitteln subventioniertes Theater durch nicht kostendeckende²⁾ Gastspielvergütungen andere Städte und Gemeinden subventionieren sollte, ist bei den folgenden Überlegungen grundsätzlich von kostendeckenden Sätzen auszugehen; Ausnahmen sind zu begründen. Eine solche Ausnahme würden Vorstellungen in kleineren Gastspielstädten und -gemeinden darstellen,

1) Der Aspekt des Nachfrageanreizes muß in diesem Zusammenhang so weit gesehen werden, daß die kleineren Städte mit Operntheatern es nicht nur aus künstlerischen, sondern auch aus ökonomischen Erwägungen für günstiger halten, den eigenen Opernbetrieb einzustellen und sich auf Gastspielbetrieb zu verlegen.

denen, gerade bei Operngastspielen, eine kostendeckende Vergütung nicht zuzumuten wäre¹⁾. Die im wesentlichen von kommunaler Einsicht abhängige Konzentration der künstlerischen Kräfte, in diesem Fall die Beschränkung auf den Schauspiel- und die Aufgabe des Opernbetriebs, kann nicht dadurch gefördert werden, daß von den betroffenen Städten jetzt mehr öffentliche Mittel für den Gastspielbetrieb aufgebracht werden müssen als vorher für die Eigenproduktion. Für Operngastspiele in Städten unter 200 Ts. Einwohnern sollte daher mit abnehmender Städtegrößengruppe²⁾ eine stufenweise Ermäßigung von der kostendeckenden Vergütung gewährt werden. Der Grad der Abstufung sollte so bemessen sein, daß die Vergütung die derzeit von den Theatern in den einzelnen Städtegrößengruppen aufzubringenden durchschnittlichen Kosten pro Opernvorstellung nicht wesentlich übersteigt³⁾. Der Verbilligungseffekt ergibt sich

2) Die Kosten eines Gastspiels werden hier und im folgenden als nach der auf Seite 172 beschriebenen Methode ermittelt unterstellt, also unter vorherigem Abzug der Landessubvention.

1) Bei einem 15 Mio.-Etat, der aus Eigeneinnahmen sowie staatlicher und kommunaler Subvention finanziert wird, und einer unterstellten Zahl von 250 Vorstellungen, ergäben sich nach obiger Berechnungsmethode Kosten in Höhe von ca. 25.000 DM pro Gastspiel.

2) Exakter wäre es natürlich, von Finanzkraftmaßen auszugehen, doch reicht in Anbetracht des nur geringen Anteils der Theaterausgaben am Gesamthaushalt einer Stadt in Höhe von i.d.R. weniger als 1 % und für unseren Zweck die grobe Unterteilung nach der Bevölkerungszahl als Näherungsgröße aus.

3) Da aus theaterbaulichen Gründen Operngastspiele bestenfalls in Städten der Größengruppe 100-200 Ts. und 50-100 Ts. Einwohnern möglich sind, dürfte sich die Ermäßigung auf etwa die Hälfte bzw. zwei Drittel der Kosten eines Gastspiels erstrecken. Wegen der geringen Zahl der musiktheaterlosen Städte über 200 Ts. Einwohner wird die Ausnahme von der kostendeckenden Vergütung bei Operngastspielen allerdings fast zur Regel.

für die Gastspielstadt absolut dadurch, daß bei nahezu gleichbleibenden Einnahmen weniger Vorstellungen gegeben zu werden brauchen¹⁾ und relativ dadurch, daß künstlerisch hochstehendes Musiktheater ohne wesentliche Mehraufwendungen geboten wird. Entsprechendes gilt für Gastspiele schwerpunktmäßig geförderter Schauspieltheater, bei denen allerdings wegen der ungleich geringeren Kosten Ermäßigungen erst für Gastspiele in Städten ab einer Einwohnerzahl unter 50 Ts. angebracht erscheinen.

Zumutbar erscheint den Städten mit staatlich geförderten Theatern diese Subventionsleistung an andere Städte insofern, als sie damit gleichsam als Gegenleistung für die künstlerischen Aufwertung ihrer Theater für das betreffende Land einen Beitrag zur Erfüllung dessen regionalpolitischer Aufgabe liefern. Gastspielstädten gleicher oder übergeordneter Größenordnung sollten dagegen kostendeckende Vergütungen abverlangt werden. Diese Vergütungsregelung wäre, zusammen mit der Auflage zu einer bestimmten Anzahl von Gastspielen gerade in kleineren Städten, vertraglich festzulegen.

Da den Ländern aber auch am Gastspielbetrieb der von ihnen nicht geförderten Theater gelegen sein muß, diesen aber solche Ermäßigungen nicht zuzumuten sind, sollten die Länder bis zu einer festzusetzenden Höchstzahl von Gastspielen Ausgleichszahlungen²⁾ leisten, um die Konkurrenzfähigkeit dieser Theater nicht zu beeinträchtigen. Die jeweils festzulegenden Mindestzahlen

¹⁾ Die Zahl der Gastspiele könnte bei den gegenwärtig niedrigen Platzausnutzungsquoten dieser Theater der Nachfrage so weit angepaßt werden, daß jede Vorstellung ausverkauft ist.

²⁾ Bei Einspartentheatern müßte diese Ausgleichszahlung auch den durchschnittlichen Einnahmefall am Standort abdecken.

der Gastspiele wären als Resultat regionaler Theaterbedarfsplanung festzulegen. Durch die Ausgleichszahlungen für Gastspiele in den oben beschriebenen Städtegrößengruppen wäre auch erreicht, daß theaterlose Großstädte, die zur Zeit nahezu kartellartig die Vergütungen weit unter Kosten halten, für Gastspiele so lange uninteressant bleiben als sie nicht zumindest kostendeckende Vergütungen zu zahlen bereit sind.

Bei Gastspielen über Ländergrenzen hinweg sollte sich bei staatlich geförderten Theatern ein Ausgleich durch Wahrung der Gegenseitigkeit erreichen lassen; bei Gastspielen, die der staatlichen Ausgleichszahlungspflicht unterliegen, müßte das "begünstigte" Land diese Zahlung übernehmen. In Grenzgebieten wäre daher eine koordinierte Theaterplanung der Länder und Gemeinden erforderlich.

Mit Hilfe dieser Finanzierungskonzeption, deren Realisierung offensichtlich von der Einsicht einer großen Zahl kommunaler Träger abhängig ist, dürfte, ohne die essentiellen Merkmale des Repertoires und des Ensembles anzutasten, die Grundlage für ein künstlerisch wie ökonomisch vertretbares Theatersystem zu schaffen sein.

C A U S B L I C K

Zur Popularisierung des Theaters

Wer eine finanzwissenschaftliche Arbeit über das subventionierte Theater schreibt, wird sich nach deren Abschluß, sei er von der Zweckmäßigkeit und Sinnhaftigkeit des Ergebnisses auch noch so überzeugt, in der gegenwärtigen Situation des Gefühls nicht erwehren können, nur eine Teillösung des Problems geliefert zu haben. Mit einer Änderung der Produktionsbedingungen ließe sich zwar eine Schwäche unseres Theaters beseitigen, doch würde diese Umstellung vergebens sein, wenn sich der seit Jahren anhaltende Publikumsschwund als unaufhaltsam erweisen und sich die Subventionsberechtigung des Theaters damit von selbst aufheben sollte. Der Respekt vor dem Prinzip künstlerischer Autonomie darf nicht so weit gehen, den künstlerisch Verantwortlichen diese Konsequenzen vorzuenthalten. Theater darf einmal mehr und einmal weniger, aber nie laufend weniger Publikum haben.

Von der Nachfrageseite her- mehr Freizeit, erhöhte Bildungsmöglichkeiten, steigende Einkommen - sind die Zukunftschancen des Theaters nicht einmal schlecht einzuschätzen. Allerdings scheint man bei den gegenwärtigen Spielplänen bereits einen Vorschuß auf die erhoffte allgemeine Steigerung des Bildungsniveaus zu nehmen: Ohne Kenntnis der Geschichte, Soziologie, Psychologie, Philosophie und Mythologie ist ein Verständnis neuerer Stücke kaum mehr möglich. Die Pflege zeitgenössischen Theaterschaffens wird häufig mit ständig fortschreitender Intellektualisierung verwechselt, bei der vergnügliche Unterhaltung, die nicht seicht und anspruchslos zu sein braucht, offensichtlich keinen Platz mehr hat. Vor diesem Hintergrund wirkt es geradezu lächerlich,

wenn manche Kulturkritiker die "Entfremdung" beklagen, die angeblich zwischen Theater und "Volk" eingetreten ist. Sie übersehen dabei, daß es keine Entfremdung von etwas geben kann, wenn dieses Etwas "dem Volke" niemals gehört hat. Wer Klassen im Bereich der Kunst aufheben möchte, d.h. Theater ähnlich popularisieren will wie Kino und Fernsehen, wird zu bedenken haben, daß er in einer Sackgasse landet, wenn er glaubt, dies nur dadurch erreichen zu können, daß er Theater zum Nabel der Welt und/oder zur Keimzelle revolutionären Umsturzes macht. Theater wird im Talent und nicht mit revolutionärem Elan gemacht. Der rechte Weg führt über eine Rückbesinnung darauf, daß Theater nur etwas am Rande unseres Lebens ist und vor allem, daß das Publikum kein manipulierbares Objekt ist, sondern darüber mitentscheidet, wie gut, schlecht, wahr oder verlogen etwas über die Rampe kommt. Die Phantasie des elisabethanischen Zuschauers, der auf nackter Szene Königreiche fallen sah, ermöglichte das Theater Shakespeares, die Beliebtheit der Show in den USA läßt sich aus dem American way of life erklären, und die Verbundenheit des Italieners mit dem Gesang macht die Festspiele in der Arena von Verona zu einem solch unvergleichlichem Opernspektakulum, zu dem sich an Abenden im Juli/August 20 Ts. hemdsärmelige wie befrackte Zuschauer einfinden.

Der englische Regisseur Peter Brook hat in seinem Buch "The Empty Space" das Theater mit einer Tafel verglichen, die man von Zeit zu Zeit abwischen müsse, um sie neu zu beschriften. Der Augenblick scheint gekommen, um das wieder einmal zu tun.

LITERATURVERZEICHNIS

I Bücher und Dissertationen

Altendorf, Wolfgang:

Das entmündigte Publikum, Freudenstadt-Wittlensweiler 1969.

Baumol, William J. und Bowen, William G.:

Performing Arts - The Economic Dilemma,
New York 1966.

Becker, Helmut und Kluge, Alexander:

Kulturpolitik und Ausgabenkontrolle, Frankfurt/M. 1961

Devrient, Eduard:

Deutsche Theatergeschichte, neu bearbeitet von
Willi Stuhlfeld, Berlin - Zürich 1929.

Dünwald, Rolf:

Die Rechtsstellung der Intendanten, Dissertation,
Köln 1964.

Hansmeyer, Karl-Heinrich:

Subventionen in der Bundesrepublik Deutschland,
Berlin 1963.

Hansmeyer, Karl-Heinrich und Fürst, Dietrich:

Die Gebühren. Zur Theorie eines Instrumentariums der
Nachfragelenkung bei öffentlichen Leistungen, Stuttgart,
Berlin, Köln, Mainz 1968.

Herterich, Fritz:

Theater und Volkswirtschaft, München und Leipzig 1937.

Huber, Ernst-Rudolf:

Zur Problematik des Kulturstaats, Tübingen 1958.

Knudsen, Hans:

Deutsche Theatergeschichte, Stuttgart 1959.

Marggraff, Robert:

Organisation und Betrieb städtischer Theater unter besonderer Berücksichtigung ihrer finanziellen Verhältnisse, Köln 1922.

Martersteig, Max:

Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert.
2. durchgesehene Aufl., Leipzig 1924.

Schöne, Albrecht:

Genossenschaftsartige Vereinigung der Theaterbesucher, Göttingen 1960.

Wezel, Wolfdietrich:

Das subventionierte öffentliche Theater. Seine Struktur und seine Problematik, Dissertation, München 1964.

II Artikel

Bergner, Heinz:

Wirtschaftslehre des Theaters (Theater II). In: Handwörterbuch der Sozialwissenschaften, Stuttgart, Tübingen, Göttingen, Bd. 10 (1957), S. 379-386.

Ensslin, Martin:

Der Kritiker zwischen Theater und Publikum I. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 6 (1971), S. 9-11.

Großer, Helmut:

Zentralisierungsmöglichkeiten und Zusammenarbeit der Theater. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 11 (1967), S. 199-201.

Hensel, Georg:

Nichts kann so nützen wie ein Skandal. Aus der Dokumentation "Theater in Deutschland". In: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 3.

Hoffmann, Hilmar:

Nulltarif. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 3 (1971), S. 2-4.

derselbe:

Das Frankfurter Mitbestimmungsmodell. In: Die Bühnengenossenschaft, Nr. 4 (1971), S. 126 f.

Hohenemser, Herbert:

Hat das Städtische Theater eine Zukunft? In: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 53-66.

Iden, Peter:

Ist die Struktur unserer öffentlichen Theater noch zeitgemäß? In: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 17-23.

derselbe:

Erschwerte Konzentration auf die näheren Ziele. - Über einige Reformvorschläge in Frankfurt und anderswo. In: Theater heute, Nr. 12 (1969), S. 26-28.

Haesrich, Helmut:

Zwei Plätze im Parkett. Über Fug und Unfug der Subventionen. In: DER MONAT, 7. Jg., Berlin 1955, S. 549-552.

Jansen, Leopold-Josef:

Zum Problem einer Überleitung städtischer Regietheater in GmbH-Theater. In: Kommunalwirtschaft, Berlin 1956, S. 415-425.

Kabelitz, Roland:

Mitbestimmung - ein Modell und ein Initiativentwurf. In: Theater heute, Nr. 12 (1969), S. 28-30.

Kammerer, Georgheinrich:

Die Aufgabe des Theaters bestimmen. In: Die Bühnengenossenschaft, 21. Jg., Nr. 2 (1969), S. 48/49.

Kritz, Jürgen:

Aufruf für ein Jugendtheater. In: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 22. April 1971, S. 10.

Lewinski, Wolf-Eberhard von:

Das teure Kunstkind Oper - Viel Repräsentation, wenig Stil. 3. Folge der Reihe: Deutschland sucht sein neues Theater. In: CHRIST UND WELT vom 14. April 1967, S. 12.

Melchinger, Siegfried:

Theater ist immer live. Die deutsche Schaubühne und ihr Publikum I. In: DEUTSCHE ZEITUNG/CHRIST UND WELT vom 4. Dezember 1970, S. 13 f.

derselbe:

Dem Vergnügen der Einwohner. Das deutsche Theater und sein Publikum II. In: DEUTSCHE ZEITUNG/CHRIST UND WELT vom 11. Dezember 1970, S. 12.

derselbe:

Alles verhinderte Schauspieler. Das deutsche Theater und sein Publikum III. In: DEUTSCHE ZEITUNG/CHRIST UND WELT vom 18. Dezember 1970, S. 11 f.

derselbe:

Provinz - Zur Geschichte und Idee des deutschen Theatersystems. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 9 (1968), S. 163.

Mewes, Bernhard:

Statistik der Theaterentwicklung. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 5 (1971), S. 7.

derselbe:

Die Finanznot der Theater. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 1 (1966), S. 3-5.

Mewes, Bernhard:

Theaterbesucher und Theaterinteressenten. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 3 (1965), S. 45-49.

Mierendorff, Martha:

Soziologie des Theaters (Theater I). In: Handwörterbuch der Sozialwissenschaften, Stuttgart, Tübingen, Göttingen, Bd. 10 (1959), S. 372-377.

Oettle, Karl:

Ziele, Mittel und Orientierungshilfen der Gebührenpolitik. In: Der Gemeindehaushalt, 63. Jg. (1962), S. 217-224 und S. 241-245.

Polcuch, Valentin:

Trennung von Schirm und Rampe. Aus der Dokumentation "Theater in Deutschland". In: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 13.

Rettich, Hannes:

Ist die Platzausnutzung ein Maßstab? In: Die Deutsche Bühne, Nr. 2 (1969), S. 33-34.

Richter, Karl:

Wie macht man einen Spielplan? In: Die Deutsche Bühne, Nr. 5 (1971), S. 3-5.

Rischbieter, Henning:

Die Erosion des Theaterpublikums. In: Theater heute, Nr. 12 (1969), S. 44-46.

Rühle, Günther:

Deutsches Theater: Zukunft und Antiquität. In: FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 18. Dezember 1968, S. 24.

Schaffner, Hermann:

Der theaterfreie Tag. Eine Untersuchung über die Auswirkungen des Kräftemangels beim bühnentechnischen Personal. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 2 (1966), S. 31-3

Schalla, Hans:

Das Schauspiel. In: Theater bei Tageslicht, Köln 1966 S. 97-121.

Schmidt, Ingo:

Relevanter Markt, Marktbeherrschung und Mißbrauch in § 22 GWB und Art. 86 EWGV. In: Wirtschaft und Wettbewerb, Bd. 15 (1965), S. 453-494.

Schimming, Wolfgang:

Der Wettbewerb, der keiner war. In: Die Deutsche Bühne, Nr. 6 (1965), S. 111-113.

Schöfer, Erasmus und Pachl, Heinrich:

Die Stadt und ihr Theater. Kritische Nachüberlegungen zur Loccumer Theatertagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, Loccum 1970.

Seeger, Richard:

Sonderformen der Benutzungsgebühren, Mindestgebühren, Mehrgebühren, Mengenrabatte. In: Der Gemeindehaushalt, 65. Jg. (1964), S. 103-107.

Silbermann, Alphons:

Störfaktor zwischen Theater und Publikum. In: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 1-13.

Spielhoff, Alfons:

Überlegungen zur städtischen Theaterplanung. In: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 67-82.

Strack, Gerda:

Deutsche Bühnen - Verschleierter Bankrott. In: DER VOLKSWIRT, 22. Jg. (1968), Nr. 33, S. 19 f.

Tesch, Carl:

Ohne Titel. In: Die Stadt und ihr Theater, Loccumer Protokolle 5/1970 zur Tagung vom 27. Februar bis 1. März 1970, S. 95-97.

Teut, Anna:

Des Bürgers Stolz in Glanz und Pomp. Aus der Dokumentation "Theater in Deutschland". In: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 9.

Uhde, Werner:

GmbH-Theater oder Regietheater? In: Deutscher Städte- tag, 8. Jg., Stuttgart 1955, S. 438-443.

Zieseniss, Karl:

Das Theater von heute und seine betriebswirtschaftliche Struktur. In: Archiv für öffentliche und freiwirtschaftliche Unternehmen, Bd. 3 (1957) (hrsg. von Gerhard Weisser), S. 124-133.

Ohne Verfasser:

Intendanten und Regisseure antworten. Brauchen die Theater ein neues Publikum? Wo suchen und wo finden sie es? Umfrage aus der Dokumentation "Theater in Deutschland". In: DIE WELT vom 24. Dezember 1969, S. 15.

Ohne Verfasser:

Theater-Besucherorganisation als marktbeherrschendes Unternehmen. In: Der Betriebsberater, 23. Jg. (1968), Bd. II, S. 1177-1178.

III Sonstige Quellen

Empfehlungen des Gesprächskreises Theater, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, November 1967 (noch nicht ausgearbeitete, unveröffentlichte Kurzfassung).

Empfehlung des Gesprächskreises Theater zur Vergütung von Abstechern und Gastspielen. Brief des Deutschen Bühnenvereins für den "Gesprächskreis Theater" an den Deutschen Gemeindegat u.a. vom 12. März 1969 (unveröffentlicht).

Fragebogenaktion der Städtischen Bühnen Mainz. Theater - Ja! Aber wie? Bestimmen SIE mit. Mainz 1970.

Gutachten des Kulturdezernats der Stadt Dortmund. "Aufgaben und Ziele der Kulturarbeit. Informationen - Statistische Angaben. Konsequenzen und Empfehlungen". Dortmund Mai 1971 (unveröffentlicht).

Leitsätze zur kommunalen Kulturarbeit vom 18./19. Januar 1952. In: Der Städtetag, N.F. 5. Jg. (1952), S. 69-71.

Leitsätze zur Praxis städtischer Kulturpolitik vom 3. Februar 1970. In: Der Städtetag, N.F., 23. Jg. (1970), S. 112-114.

Marktforschung für das Theater, durchgeführt von der Forschungsgesellschaft für Markt und Verbrauch MARPLAN im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins, Frankfurt/M. 1965 (unveröffentlicht).

Paris, Herbert und Waschkowitz, Karl:

Gutachten über die Möglichkeiten einer Zusammenarbeit des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden und des Städtischen Theaters Mainz. 1968 (unveröffentlicht).

Psychologische Grundlagenstudie für die Städtischen Bühnen Mainz, erstellt vom Institut für Absatzpsychologie Roland Berger und Partner, München 1971 (unveröffentlicht).

Silbermann, Alphons und Hänseroth, A.:

Analyse des Kölner Theaterpublikums, durchgeführt im Forschungsinstitut für Soziologie der Universität zu Köln, Abteilung Massenkommunikation, Köln 1971 (unveröffentlicht).

Studie zum Kinder- und Jugendtheater, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln 1971.

"Theaterbesuch in der Bundesrepublik Deutschland".
Repräsentativerhebung zum Theaterbesuch, durchgeführt von Infratest im Auftrag des Deutschen Bühnenvereins, 1964 (unveröffentlicht).

Theatergemeinschaftsvertrag in der Fassung vom 1. August 1963 zwischen den Städten Düsseldorf und Duisburg (unveröffentlicht).

Theatergemeinschaftsvertrag zwischen Krefeld und Mönchengladbach aus dem Jahre 1953 (unveröffentlicht).

Theater-Statistiken 1965/66 bis 1969/70, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln.

Vergleichende Theater-Statistik von 1948-1969, hrsg. vom Deutschen Bühnenverein, Köln 1970.

Vertrag zwischen der Hamburgischen Staatsoper AG und dem Senat der Freien und Hansestadt Hamburg vom 29. Januar 1968 (unveröffentlicht).

Lebenslauf

Am 8. November 1944 wurde ich als Sohn des Opernsängers Werner Jonas und seiner Ehefrau Ursula, geb. Schultze, in Berlin-Spandau geboren.

Nach vierjähriger Volksschulzeit in Solingen und Wiesbaden bestand ich 1955 die Aufnahmeprüfung zum Besuch des Realgymnasiums an der Oranienstraße in Wiesbaden. An dieser Schule bestand ich im März 1964 die Reifeprüfung.

Vom Sommersemester 1964 ab studierte ich Volkswirtschaftslehre an den Universitäten Mainz und Marburg. Während meiner Studienzeit absolvierte ich Praktika beim Statistischen Bundesamt, bei einer Privatbank und bei einem französischen Industrieunternehmen. Am 3. November 1968 bestand ich die Prüfung für Diplom-Volkswirte an der Universität Mainz.

Im Anschluß daran war ich als wissenschaftlicher Mitarbeiter bei Herrn Professor Bosch tätig. Seit dem 1. März 1970 bin ich mit der Verwaltung einer Assistentenstelle an der Rechts- und Wirtschaftswissenschaftlichen Fakultät der Universität Mainz beauftragt.

Die mündliche Doktorprüfung bestand ich am 9. Februar 1972.

